

MOTIVERTE MEININGSSØK LANGS MULHOLLAND DRIVE



Ein analyse av filmtilskodaren si narrative interesse
i møte med konvensjonsavkreftande forteljarmønster

Av
Erlend Kaasa

Hovudfagsoppgåve for cand.philol.-graden ved Institutt for Medievitskap
Universitetet i Bergen
Februar 2005

FØREORD

Med mindre ein står på eit TV-overvaka podium med ein Spelemannspris eller Oscar-statuetten i neven, er det sjeldan legitimt å levere sjølvhøgtidelege takktaler. Heldigvis finst det *ein* genre som gjev unnatak frå denne regelen: føreordet til hovudfagsoppgåver. Vel vitande om at utsiktene til både Spelemannsprisar og Oscar-statuettar er heller grå, vågar eg ikkje å sleppe dette føreordet frå meg utan å hekte nokre velmeinte takkesalver på slep:

Fyrst av alt må eg takke Tone Kolbjørnsen for ei svært kyndig og konstruktiv vegleing. Hadde ikkje den faglege autoriteten og retningssansen din kvilt over prosjektet, er eg redd det ferdige produktet ville ha blitt sjåande langt verre ut. Takk også til Atle Evang Reinton for ei rekke gode og engasjerande samtaler. Du har vore eit stimulerande reisefølgje på vår felles veg mot innlevering.

Takk til Stein Ervik i Partisan Film for den tolerante haldninga di til valet mitt om å prioritere oppgåveskriving på kostnad av firmasatsing denne vinteren. Eg sender dessutan ein takksam tanke til Bergen kommune, som innvilga meg permisjon frå jobben, slik at eg i tre samanhengande månader fekk høve til å operere som fulltidsstudent.

Takk til Ingvild og Magnus for lån av laptop og skrivebordsstove. Takk til Mor og Far for tolmod, tillit og god bær. Takk til Tuva og Tarjei for alle gledene og kreftene de gjev i kraft av at de enno er relativt ukritiske fans av den umeritterte pappaen dykkar. Og heilt til sist: ei stor takk til den klippefaste støtta frå jenta eg deler alt med – også den tvilsame æra for at dette prosjektet til slutt blei losa i hamn. Utan deg var eg ingenting.

Erlend Kaasa
Arnatveit, februar 2005

INNHALDSLISTE:

1. Innleiing	1
<u>1.1. Tilskodaren si narrative interesse</u>	3
<u>1.2. Problemstilling</u>	4
1.2.1. Motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse	5
<u>1.3. Metodiske refleksjonar</u>	8
1.3.1. Tekst	8
1.3.2. Kontekst	10
1.3.3. Den hypotetiske tilskodaren	10
<u>1.4. Disposisjon av oppgåva</u>	11
2. Mulholland Drive	13
<u>2.1. Forteljingar</u>	13
2.1.1. Konvensjonelle forteljarmønster i film	15
2.1.1.1. Den kanoniske filmforteljinga	16
2.1.1.2. Klassisk filmstil	17
2.1.1.3. Moderne filmpraksis	19
<u>2.2. Samandrag av <i>Mulholland Drive</i></u>	20
<u>2.3. Plottet i <i>Mulholland Drive</i></u>	25
2.3.1. Karakterkonstans	26
2.3.2. Fyrste historieline (Betty/Rita)	28
2.3.3. Andre historieline (Diane/Camilla)	32
<u>2.4. Stilen i <i>Mulholland Drive</i></u>	34
<u>2.5. Ei deskriptiv oppsummering av dei to historielinene</u>	38
<u>2.6. Ei deskriptiv oppsummering av plottet og stilen i <i>Mulholland Drive</i></u>	38

3. Transformasjonen frå filmtekst til fabel	40
<u>3.1. Filmtilskodaren</u>	41
3.1.1. Kognitiv teori	42
3.1.2. Sujett og fabel	45
<u>3.2. Avkodinga av <i>Mulholland Drive</i></u>	46
3.2.1. 'Bottom-up'-strukturar i <i>Mulholland Drive</i>	47
3.2.2. Skjemabasert avkoding	50
3.2.2.1. 'Prototype'-skjema	51
3.2.2.2. 'Template'- og 'procedural'-skjema	57
3.2.3. Fabeltid i <i>Mulholland Drive</i>	63
3.2.4. Fabelen i <i>Mulholland Drive</i>	64
<u>3.3. Den narrative interessa sitt manifeste uttrykk</u>	69
 4. Den utanomtekstlege motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse	 70
<u>4.1. Kulturelt konsum og sosial prestisje</u>	71
<u>4.2. Eksponering av kulturell kapital (motiverande faktor 2)</u>	73
4.2.1. Legitimering av <i>Mulholland Drive</i> sin avkodingsverdi	76
<u>4.3. Akkumulasjon av kulturell kapital (motiverande faktor 3)</u>	80
4.3.1. Filmteksten sin opphavsinstans	81
4.3.1.1. Det romantiske kunstnaridealet	82
4.3.1.2. Filmkunstnaren	83
4.3.2. <i>Mulholland Drive</i> sin opphavsinstans	85
4.3.2.1. David Lynch	86
4.3.2.2. 'David Lynch'	89
4.3.2.2.1. Det narrative mysteriet	95
4.3.3. Summen av 'David Lynch' og David Lynch	98
4.3.4. Auteurstjerna David Lynch	99
<u>4.4. <i>Mulholland Drive</i> sin sosiale og kulturelle avkodingsverdi</u>	101

5. Konklusjon	103
<u>5.1. Oppgåva sitt forskingsbidrag</u>	104
<u>5.2. Merknader til analysen</u>	105
<u>5.3. Ryktet om teksten sin død</u>	107
Kjeldeliste	109
Vedlegg A: Segmentering, <i>Mulholland Drive</i>	116
Vedlegg B: Karaktergalleri, <i>Mulholland Drive</i>	131

*To me, a mystery is like a magnet
Whenever there is something that's unknown, it has a certain pull to it*

David Lynch

1. INNLEIING

Mennesket har all tid kjent ein dragnad mot mysteriet.

Mysteriet pirrar og forfører oss. Det syg oss mot utforska havbotnar, planetar og jungeldjup. Det før heltepos og tragediar, er fascinerande og skremmande på ei og same tid. Mysteriet grip oss fast i eit myndig grep, og slepp ikkje taket før det er avkledd og trivialisert. Fyrst då tapar det sin magiske glans, og det menneskelege, analyserande auget kan triumfere, men må samstundes gråte, i sorg og sakn. For mysteriet er ein sirenesong som leier oss ut på ville, men spanande vegar.

Få mysterium har generert meir tankekraft enn spørsmål av eksistensiell art. Dei store filosofiske problema – livet, døden, kjærleiken og lagnaden – representerer gåter som i beste fall kan frambringe sannsynlege løysingsframlegg, men som det er umogleg å tilskrive kategoriske svar. Slik har det seg at det ein stad, like under grunnvollen til den rasjonalitetstufta sivilisasjonen vår, framleis bruser friskt i eit sydande reservoar av uløyste mysterium. Som ei følgje av dette er det moderne tilværet merka av ei eksistensiell uro, ein gnagande otte for dei mørke krokane menneskesinnet ikkje evnar å lyse opp. Men sjølv om denne uroa *uroar*, ber ho på same tid i seg frydefulle spirer. Det er som om liding og nyting går hand i hand, som om det er noko *lystfullt* knytt til det å balansere over avgrunnen av uvisse. Denne filosofiske masochismen, den skrekkblanda gleda over å baskast med det mystiske og uforklarlege, synast vera eitt av dei vesensavgjerande trekka som gjer menneska til menneske.

Narrative mysterium rommar ikkje det same Alvoret som sine eksistensielle storesysken. Dei set ikkje fundamentale livssanningar på spel, men byr opp til pirrande, deduktiv linedans med låg fallhøgde. Narrative mysterium er forteljingar som løyner seg bak ei gåtefull maske,

forteljingar som nektar å innlate seg på eit endeleg maskefall før identiteten deira er avslørt. Dei utgjer på denne måten dekonstruerte forteljingsstrukturar som inviterer til narrativ atterreising. Samstundes er dei *meir* enn rein og skjær formsofistikk. Narrative mysterium set spørsmålsteikn ved premissane for deira eigen ontologi, og krev av publikummet sitt at det reflekterer over dette temaet. Slik held dei ein spegel opp mot den eksistensielle uroa som pregar tilværet vårt. Narrative mysterium utfordrar såleis både hovud og hjarte.

Filmskaparen David Lynch må kunne seiast å vera ein av vår tids største meistarar av det narrative mysteriet. Gjennom fleire filmar har han mana fram gåtefulle forteljingar med magnetisk tiltrekningskraft på omgjevnadene. Alle desse forteljingane ber preg av å vera strukturerte etter svært ukonvensjonelle narrative liner. Dette manifesterer seg mellom anna i grep som ukronologisk distribusjon av forteljarmaterialet, ikkje-bestandige, fluktuerande identitetar, fråvære av moral, irrasjonelle agentar, samt uklære skilje mellom draum og røyndom. Lynch sine systematiske brot med klassiske forteljargrep plasserer han imidlertid ikkje *utanfor* den narrative filmskapartradisjonen. Tvert imot kan alle filmene hans seiast å følgje eit narrativt løp. Men i staden for å tilby lineære, lettmelta forteljingar, inviterer Lynch publikummet sitt til å bryne seg på eit narrativt puslespel, der ønskjet om å få alle bitane til å henge saman utgjer motivasjonen for å ta del.

Mitt seinaste møte med eitt av Lynch sine narrative mysterium fann stad då eg for nokre år sidan studerte film- og fjernsynsproduksjon, med regi som spesialiseringsfelt. Som eit ledd i undervisningsopplegget blei studentane introduserte for ulike filmar som studieleiinga meinte hadde fagleg interesse for oss. Ein av desse var David Lynch-filmen *Mulholland Drive* frå 2001. Filmen var, ikkje uventa, eit krevjande kjennskap. Ei rad ukonvensjonelle forteljargrep gjorde det svært vanskeleg å finne fram i det narrative landskapet. Mangelen på klære, lineære orienteringar kjendest både forvirrande og frustrerende. Ute av kinomørkret var likevel nær sagt alle studentane, inkludert meg sjølv, samde om at me hadde sett ein veldig bra film, og diskusjonen gjekk livleg rundt moglege svar på kva det var den obskure forteljinga eigentleg handla om. Oppeldna av dei mange engasjerte og sprikande løysingsframlegga som kom fram under denne ordvekslinga, gjekk eg seinare same kveld inn på internett og tråla chatterom, heimesider, message boards og filmmeldingar i ein freistnad på å kaste ytterlegare ljøs over det narrative mysteriet. Eg blei snart overvelda over det enorme deltakingsomfanget dette spørsmålet var blitt til del. Ei imponerende lang rekke teoriar søkte å få den fragmentariske forteljinga i *Mulholland Drive* til å henge saman. Det var tydelegvis fleire enn studiekollegaene mine og meg sjølv som

tørsta etter eit endeleg svar på kva det var denne gåtefulle filmen handla om. Nokre veker seinare sto det imidlertid klart for meg at det også var mange som *ikkje* delte denne interessa. Fleire av dei som hadde sett filmen etter meg gav til kjenne ei nærast likesæl haldning til arbeidet med å finne løysingar på Lynch sitt narrative mysterium. Di fleire eg samtalte med, di klårare syntest reaksjonane på filmen å fordele seg eit i nærast manikeisk anten/eller-mønster, der den eine leiren investerte mykje tid og krefter på å avdekke *Mulholland Drive* sitt tydingsinnhald, medan den andre gav totalt blaffen. Sakte, men sikkert gjekk det opp for meg at *mysteriet* si magnetiske tiltrekningskraft ikkje var så sterk og imperativ som eg fyrst hadde trudd. Andre krefter var også i sving. Krefter som gjorde det narrative mysteriet i *Mulholland Drive* attraktivt for nokon, og uinteressant for andre.

Mot denne bakgrunnen melde det seg fleire spørsmål: Kvar kom det utbreidde og sterke ønsket om å *forstå Mulholland Drive* ifrå? Kvifor var det samstundes så mange som gav blaffen? *Var* det i det heile teke noko å forstå? Og kunne det vera at ønsket om å forstå ikkje berre sprang intellektuelle ærend? Var det mogleg å tenke seg at ønsket om å forstå *Mulholland Drive* også blei næra av *utanomtekstlege* forhold? Hadde til dømes ønsket om å forstå vore like sterkt dersom filmskaparen bar eit anna namn? Ville *Mulholland Drive* ha avfødd like mange meiningssøk dersom filmen var signert ein Ed Wood – eller ein Aune Sand?

1.1. Tilskodaren si narrative interesse

David Bordwell og Kristin Thompson hevdar at det er ein fundamental premiss for all filmsjøing at "the spectator is constantly testing the work for larger significance, for what it says or suggests" (1997: 73). Dette synet byggjer på tanken om at behovet for å skape meining er eit grunnleggjande trekk ved den menneskelege naturen, og at tilskodaren i ein kvar samanheng difor vil investere krefter i arbeidet med å tolke og forstå filmatisk materiale. I utgangspunktet er det ikkje vanskeleg å slutte opp om denne premissen. Individet sin kamp for å skape kosmos av kaos er like gamal som mennesket sjølv. På same tid *førekjem* det situasjonar der det menneskelege søket etter meining støyter mot overveldande motkrefter. Dette gjeld særleg spørsmål av eksistensiell art, evige spørsmål som rommar tilsynelatande uløselege gåter. Slike problematiske utfordringar kan møtast med ulike strategiar. Somme flettar dei inn i forklaringsmodellar av vitskapleg, filosofisk eller religiøs karakter. Andre kan velje å kapitulere, og å *innfinne* seg med ei epistemologisk maktesløyse. På tilsvarande vis er

det mogleg å tenke om filmforteljingar. Det *kan* oppstå situasjonar der tilskodaren sitt aktive søk etter meining gjevast opp, eller koplast ut. I så måte er det freistande å hevde at ønsket om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon utgjer ei narrativ *interesse* snarare enn ei imperativ kraft. Vidare kan ein tenke seg at denne narrative interessa, ønsket om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon, vil bli næra eller trøytta ut, avhengig av kva type innhald møtet med den konkrete filmteksten fyllast med. Det er herunder freistande å hevde at det særleg er *ein* type filmtekstar som balanserer opp mot faren for å *trøytt ut* den narrative interessa til publikummet sitt. Dette er filmar som huser omfattande *avkreftingar* av konvensjonelle forteljarmønster, og som såleis utfordrar tilskodaren sin narrative kompetanse i ein slik grad at det oppstår fare for at tilliten til filmtekstens narrative integritet svekkast. Det er i slike samanhengar mogleg å tenke seg at filmsjåaren si narrative interesse, ønsket om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon, setjast på prøve, og i ytste konsekvens også trøyttast heilt ut. Denne resonnementskjeda kan oppsummerast i ein samlande hypotese: *Risikoen for at tilskodaren si narrative interesse trøyttast ut, aukar di meir ein filmtekst avkreftar konvensjonelle forteljarmønster.* Mot denne bakgrunnen kan det hevdast at den narrative interessa ikkje utgjer nokon konstant storleik, men at ho huser ein *relativistisk* dimensjon.

1.2. Problemstilling

Dersom ein aksepterer premissen om den narrative interessa sin relativistiske dimensjon, vil det i neste instans vera maktpåliggjande å finne ei plausibel forklaring på kva komponentar denne relativiteten konstituerast av. På same måte som den narrative interessa risikerer å bli trøytta ut, er det freistande å hevde at det også vil vera krefter som trekker i motsett retning. Desse kreftene kan sjåast på som eit sett skiftande *motivasjonar*, som på ulike vis nærer tilskodaren sitt ønske om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Utifrå dette perspektivet vil den narrative interessa kunne seiast å ta form i spenningsfeltet mellom narrativ motstand og narrativ motivasjon. Eit interessant spørsmål blir då kva *former* dette motivasjonssettet kan tenkast å inneha, og vidare korleis desse formene opptrer når dei møter motstand frå konvensjonsavkreftande filmforteljingar. Mot denne bakgrunnen seglar følgjande spørsmål opp som ei aktuell problemstilling:

Kva faktorar kan tenkast å verke til å motivere tilskodaren si narrative interesse? Korleis faldar desse faktorane seg ut i møte med filmtekstar som avkreftar konvensjonelle forteljarmønster?

1.2.1. Motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse

Den ovanforståande problemstillinga fordrar at det aller fyrst fremjast ein freistnad på å identifisere faktorane som verkar til å motivere tilskodaren si narrative interesse, før det kan gjerast ei operasjonalisering på bakgrunn av dette. For å lukkast med ei slik målsetjing må det søkast etter forhold som kan tenkast å verke til å *nære* filmsjåaren sitt ønskje om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Oppgåva vil i så måte hevde at den mest grunnleggjande av desse næringsmidla er knytt til den aktuelle filmteksten sine semantiske lovnader. Denne påstanden spring ut av ein mistanke om at den narrative interessa kan bli motivert i den grad filmsjåaren sansar eit nærvær av ein narrativ vilje eller logikk i den aktuelle filmteksten. Filmteksten vil med andre ord kunne verke motiverande for tilskodaren sine meiningssøk så lenge han synast å uttrykke ein eller annan form for overtydande narrativ integritet. I høve der dette ikkje skjer med immanent styrke, er det mogleg å sjå føre seg at den narrative interessa likevel kan bli motivert, men då av forhold *utanfor* teksten. Det kan med andre ord tenkast at tilskodaren sitt ønskje om å skape meining av filmen vil kunne hente næring frå aspekt som skir utover ønsket om å forstå filmen i isolert forstand. I ein slik samanheng blir ikkje det å *forstå* filmforteljinga eit mål i seg sjølv, men snarare eit *middel* for å innfri andre typar interesser enn den reint narrative. Eit avgjerande spørsmål blir då *kva* interesser ei vellukka semantisk avkoding av ein filmtekst kan tenkast å tene. Kva *mål* kan ein realisere gjennom å omdanne filmtekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon?

For å finne eit mogleg svar på dette spørsmålet, er det naudsynt å diskutere kva det kan innebera å *forstå* ei filmforteljing. Utifrå ein kultursosiologisk tankegang vil ein kunne seie at ei vellukka semantisk avkoding av ein filmtekst også er ei vellukka symbolsk tileigning av den same teksten. Å forstå ei filmforteljing er i ljøs av dette perspektivet det same som å *konsumere* henne i symbolsk forstand. Oppgåva vil seinare gje ei detaljert framstilling av det teoretiske fundamentet desse perspektiva tuftast på. I denne omgangen er det nok å nemne at eit symbolsk konsum, som alt anna konsum, ber med seg identitetsbyggjande implikasjonar, i kraft av å kommunisere personlege og sosiale

identitetsprosjekt: "We speak through our commodities, about ourselves and to each other, making claims for status and difference" (Silverstone 1999: 107). Ein filmtekst kan såleis sjåast som ei vare med ein gjeven marknadsverdi. Denne verdien kan ikkje målast i kroner og øre, men må snarare sjåast i ljøs av moglege identitetsbyggjande strategiar.¹ Ei vellukka semantisk avkodning av ei filmforteljing vil følgeleg kunne representere ein verdi i den grad ho er attraktiv for byggjing og vedlikehald av tilskodaren sin identitet. Takseringa av ein filmteksts symbolske konsumverdi får med dette ein subjektiv og relativistisk karakter. Oppgåva vil likevel hevde at det, på trass av individuelle føresetnader, er eit stort sannsyn for at det meir enn noko anna vil vera filmens kulturelle og sosiale status, eller *prestisje*, som øver innverknad på den assosierte konsumverdien. Ein kan vidare tenke seg at denne prestisjen avgjerast av to vekselverkande forhold. For det *fyrste* av i kor stor grad det symbolske konsumet av det aktuelle filmverket fordrar ein eksklusiv avkodingskompetanse hjå tilskodaren. Prestisjen kan for det *andre* tenkast å vera påverka av filmteksten sin merkevareverdi på den kulturelle marknaden. Denne merkevareverdien knytast, forutan tekstens kvalitetsrenommé, opp til kva prestisje filmens *opphavsinstans* er til del, og fordrar dessutan at ein som tilskodar har eit medvite forhold til dette.

Oppgåva vil mot denne bakgrunnen argumentere for at den narrative interessa til tilskodaren kan bli tilført motivasjon på tre måtar:

- 1) gjennom identifikasjon av narrative element og strukturar som er berrsynte i filmteksten sjølv
- 2) gjennom legitimert aksept for at ei vellukka semantisk avkodning av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse
- 3) gjennom vedkjenning av den kulturelle prestisjen til filmtekstens opphavsinstans

Dei tre faktorane impliserer altså at tilskodaren si narrative interesse kan motiverast av så vel interne (faktor 1) som eksterne tekstlege forhold (faktor 2 og 3). Det er her tenkt at den tekstlege faktoren kan verke motiverande åleine, medan dei to utanomtekstlege faktorane på si side føreset at eit minstemål av den interne tekstlege faktoren er tilstadeverande. Hovudsaka er imidlertid at faktor 1) kan spela ei underordna rolle så lenge faktor 2) og 3)

¹ Her må det understrekast at eitkvart kunstverk sjølvsagt også representerer ein *kommersiell* verdi i si materielle form. Denne verdien er imidlertid irrelevant for det symbolske konsumet, som er av ein grunnleggjande ikkje-materiell karakter.

verkar med. Generelt er det graden av autoritet som tilleggast faktor 2) og 3) som avgjer kor svak faktor 1) kan tillate seg å vera utan at tilskodaren si narrative interesse svekkast tilsvarande.

Før oppgåva avanserer vidare, er det viktig å presisere at ein kvar referanse til omgrepet 'narrativ interesse' ikkje må forvekslast med ei interesse for filmsjåing generelt. Det er fullt mogleg å fatte interesse for og ha glede av ein film utan å *forstå* han i narrativ forstand. Filmen sine fascinasjonsstrukturar konstituerast ikkje berre av utsiktene til å oppnå narrativ tilfredsstilling, men også av ei lang rekke *ikkje-narrative* forhold, til dømes estetiske, genremessige og emosjonelle aspekt. Desse forholda fell imidlertid utanfor problemstillinga, som formulerer ambisjonar om å studere motivasjon av tilskodaren si narrative interesse spesielt – og ikkje motivasjon av filmsjåing generelt. Den narrative interessa oppgåva refererer til kan følgjeleg best sjåast på som *ein* av fleire moglege fascinasjonsstrukturar, som i ulike samansetnader kan tenkast å appellere til tilskodaren si generelle filminteresse.

Den narrative interessa må heller ikkje forvekslast med det Peter Brooks refererer til når han lanserer omgrepet '*narrative desire*'. Brooks ser det narrative begjæret som uttrykk for eit, i freudiansk forstand, erotisk ladd begjær etter å skape orden og mening. Vidare hevdar han at dette begjæret blir "subtended by the death instinct, the drive of living matter to return to the quiescence of the inorganic, a state prior to life" (Brooks 1984: 51). Den narrative 'erotikken' strukturast med andre ord av spelet mellom progressiv meiningstørst og kategorisk avslutting, knytt opp mot høvesvis Eros (lystprinsippet) og Thanatos (dødsdrifta). I følge Brooks blir difor 'narrative desire' i siste omgang eit "desire *for* the end" (1984: 52). I så måte er målet for dette begjæret det same som for den narrative interessa. Skilnaden mellom dei to omgrepa er imidlertid at Brooks rører seg på eit djubdepsykologisk plan, der han søker i kollektive strukturar for å finne opphavet til den menneskelege fascinasjonen for forteljingar. Slik opererer han ikkje med nokon relativistisk dimensjon som kan verke til å forklare det differensierte narrative engasjementet som oppgåva er interessert i å forske nærare på. Sjølv om 'narrative desire' unekteleg ber i seg fleire interessante perspektiv, er det difor freistande å hevde at oppgåva si kunnskapsinteresse vil vera betre tent med å ta utgangspunkt i det relativistiske innhaldet den narrative interessa byggjer på.²

² Det bør her leggast til at Peter Brooks sitt omgrep kan seiast å ha relevans for den narrative interessa på eit *fundamentalt* nivå som ei mogleg forklaring på dynamikken som konstituerer *ønsket* om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Den narrative interessa og 'narrativ desire' treng følgjeleg ikkje å bli sett på som inkompatible teoretiske einingar. Snarare kan dei tenkast å vera berarar av ulike fokus – utan at dei utelukkar kvarandre.

1.3. Metodiske refleksjonar

Oppgåva formulerer innleiingsvis ambisjonar om å undersøke kva faktorar som kan tenkast å motivere tilskodarens arbeid med å skape ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon av *Mulholland Drive* sitt sprikande narrative materiale. I så måte opererer ho med to interessefokus. Det *fyrste* fokuset krinsar om *filmen Mulholland Drive*, og eigenskapar knytt til denne. Det *andre* fokuset rettar seg inn mot dei utanomtekstlege faktorane som motiverer tilskodaren si narrative interesse i møte med denne filmteksten. Analysedelen av oppgåva vil følgeleg ha ein toledda karakter, der tekst og *kontekst* utgjer dei respektive interesseaksane studien avanserer langs. Ettersom den metodiske tilnærminga naudsynsvis vil måtte vera individuelt tilpassa kvar analysedel, smittar det toledda preget også over på oppgåva sin metodebruk. Diskusjonen av den metodiske tilnærminga til tekst og kontekst vil difor bli handsama kvar for seg.

1.3.1. Tekst

Dei delane av analysen som fokuserer på *Mulholland Drive* sine tekstlege kvalitetar vil naturleg nok krevje ei tekstanalytisk tilnærming. I så måte er det to spørsmål oppgåva vil søke å finne svar på. Det fyrste av desse er i kva grad filmteksten stadfestar eller avkreftar konvensjonelle forteljarmønster. Det andre er kva tekstlege element og strukturar tilskodaren må omdanne til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon for å gjera filmen til gjenstand for ei vellukka semantisk avkoding. Mot denne bakgrunnen synast det vera eit føremålsteneleg grep å freiste å kartleggje *Mulholland Drive* sin tekstanatomi, for så å diskutere denne i ljøs av dei aktuelle problemstillingane. Ei avgjerande utfordring blir herunder å finne fram til ei form som evnar å framstille filmen mest mogleg tru mot hans eigen integritet, og minst mogleg tilsmussa av oppgåva sitt fordomsladde interessefokus. Denne målsetjinga kan tenkast å bli realisert eit stykke på veg gjennom ei tilnærming litteraturvitaren Atle Kittang (1975) refererer til som ein *objektiverande* lesemåte. Den objektiverande lesemåten søker å skildre analyseobjektet isolert frå sendar og sosial kontekst, ved at teksten "teoretisk blir definert som ein estetisk gjenstand, laga av språk, lausrive frå andre samanhengar enn seg sjølv, autonom i dette ordets mest radikale meining" (Kittang 1975: 41). Innanfor denne tilnærminga er

nærlesing den dominerande metoden, med fokuset retta inn mot å avdekke teksten sine indre element og strukturar. Hovudintensjonen blir i så måte nettopp å kartleggje den aktuelle teksten sin 'anatomi', samt å gje ei mest mogleg objektiv framstilling av denne. Ein slik tilnærmingssmåte kallast gjerne 'formalistisk' (Østbye m.fl. 2002: 64). Ifølgje Kittang (1975: 42) er det verket som autonomt *objekt* som her stillast i sentrum, og ikkje verket som materialisering av ein autonom språkleg praksis. Den objektiverande lesemåten søker følgeleg å 'ontologisere' teksten.

Sjølv om den objektiverande lesemåten sitt objektive fokus må haldast for å vera eit uoppnåeleg ideal, er det ingenting i vegen for at det kan tene som eit ideelt referansepunkt i arbeidet med å kartleggje *Mulholland Drive* sin tekstlege anatomi. Aspekt av analysen vil difor romme ein objektiverande dimensjon, i kraft av at han strekker seg så langt som råd mot å kartleggje formale element og strukturar i filmteksten, uavhengig av både tekstprodusent, mottakar og sosial kontekst. På denne måten setjast filmen *forsøksvis* inn i eit *a priori* rammeverk, isolert frå kommunikasjonssituasjonen. Slik tilstrebar den objektiverande lesemåten å avdekke *Mulholland Drives* form og struktur som tekstleg stimulus slik han møter tilskodaren *forut for* menneskeleg fortolking. Resultatet av dette omfattande arbeidet presenterast som eit vedlegg til oppgåva, under overskrifta "Segmentering". Filmteksten er her transkribert, og dessutan delt inn i segment i henhald til dei klassiske prinsippa for scenar og montasjesekvensar.³ Oppgåva vil referere til desse segmenta i høve der analysen omtaler konkrete tekstlege aspekt, slik at forskinga, i tråd med vitskaplege metodeideal, gjerast så etterretteleg som mogleg. *Problemet* med ein adaptasjon som denne er sjølvsagt at ein analog, audiovisuell filmtekst ikkje let seg overføre til det digitale skriftformatet utan at vesentlege nyansar går tapt. Som antyda tidlegare er det dessutan umogleg å innfri den objektiverande lesemåten sitt objektivitetskrav, ettersom ei kvar framstilling av eit fenomen fargast av observatøren sine føresetnader. Segmenteringa strekker seg like fullt mot objektivitetsidealet, i kraft av å etterstrebe eit nøkternt, fordomsfritt språk, fritt for tolkingar som skrir utover dei konkrete situasjonane i kvart fråskilde segment.

Den øvrige tekstanalysen er integrert i oppgåveteksten. Spørsmåla om *Mulholland Drive* sitt forhold til konvensjonelle forteljarmønster og tilskodaren sine tydingsdannande prosessar blir her diskutert på bakgrunn av den formalistisk inspirerte segmenteringa av filmteksten. I så måte vil analysen fyrst måle filmens anatomi opp mot etablerte teoriar om narrative

³ Desse omgrepa blir handsama nærare under avsnittet "Den kanoniske filmforteljinga" i kapittel to.

konvensjonar, for så å formulere hypotesar om dette forholdet. Deretter blir det fremja ein freistnad på å undersøke korleis den filmtekstlege anatomien blir transformert til ein semantisk storleik av tilskodaren sine kognitive prosessar. Perspektiv frå kognitiv teori vil danne utgangspunktet for denne diskusjonen. Samstundes kan ein tenke seg at element av det Kittang refererer til som den *sympatiske* lesemåten kling med i dette arbeidet, i den forstand at ei kvar semantisk orientert tekstavkoding vil bera i seg intensjonar om å avdekke tekstopphavet sine intensjonar (Kittang 1975: 18).

1.3.2. Kontekst

Den andre analysedelen ser nærare på kva utanomtekstlege faktorar som kan tenkast å verke til å motivere tilskodaren si narrative interesse i møte med *Mulholland Drive*. Dette stadiet av analysen krinsar følgjeleg om filmens kontekstuelle omgjevnader snarare enn filmtekstlege aspekt. Tilnærminga er her prega av ein mykje skarpere *retorisk* innfallsvinkel enn i den tekstanalytiske delen. Dette inneber ei sterkare vektleggjing av ein fri, resonnerande stil, der oppgåveteksten, på bakgrunn av logiske deduksjonar i ljøs av kultursosiologiske perspektiv, freistar å byggje opp ei argumentasjonskjede som munnar ut i ein serie hypotesar knytt til den utanomtekstlege motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse. Analysen søker deretter å studere *Mulholland Drive* i ljøs av desse hypotesane. Oppgåva kan følgjeleg seiast å presentere ein freistnad på å utvikle ein modell for å studere dei utanomtekstlege motivasjonsfaktorane generelt, for så å sjå korleis denne modellen opptre i eit hypotetisk møte med ein konkret filmtekst.

1.3.3. Den hypotetiske tilskodaren

Oppgåva opererer med eit hypotetisk tilskodaromgrep i alle fasane av analysen. I så måte kan den analytiske tilnærminga seiast å slutte seg til den neoformalistiske og psykoanalytiske filmteorien sitt 'spectator'-fokus, snarare enn det empirisk funderte 'audience'-omgrepet, som har vore sentralt i cultural studies-inspirert resepsjonsforsking. Sjølv om den analytiske bruken av ein hypotetisk tilskodar tenderer mot å frambringe generaliserande hypotesar om kasuset det forskast på, er det ikkje slik at denne tilnærminga primært siktar mot å avdekke allmenngyldige forhold. Snarare kan metoden sjåast som ein freistnad på å kartlegge eit sett

disposisjonar som ligg tilgjengeleg for tilskodaren, men som innanfor ei empirisk ramme naudsynsvis vil bli realisert i varierende utstreknad og på ei rad ulike måtar, avhengig av den aktuelle filmsjåaren sine individuelle føresetnader. Det er med andre ord ikkje slik at oppgåva si skildring av dei mentale prosessane som kan tenkast å verke til å omdanne *Mulholland Drive* sine tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon har universell relevans. Det er heller ikkje slik at ein tilskodar har tilgang til all dataen som oppgåva hevdar dei utanomtekstlege motivasjonane av den narrative interessa blir konstituerte av. Hovudpoenget er derimot at alle desse hypotetiske utleggjingane kan tenkast å utgjera potensielle vegval for den empiriske filmsjåaren. Oppgåva si hypotetiske tilnærming kan såleis seiast å romme ein freistnad på å avdekke tilskodaren sitt moglege *handlingsrom* i møte med *Mulholland Drive*.

Valet om å operere med eit hypotetisk tilskodaromgrep ber naudsynsvis med seg kritikkverdige implikasjonar. Fråværet av empiri inneber til dømes at det vanskeleg let seg gjera å formulere atterhaldsfrie hypotesar. Utan nokon røyndomsbasert kontroll av hypotetiske premisser, kan ikkje analysen avansere frå hypotesestadiet. Eventuelle analytiske poeng vil vanskeleg kunne bli noko meir enn kvalifiserte gissingar, så lenge dei ikkje underbyggjast av ein eller annan form for empirisk dokumentasjon. *Føremona* med å operere med eit hypotetisk tilskodaromgrep, derimot, er høvet til å utvikle generelle hypotesar utan å måtte abstrahere desse frå eit utval empiriske case-studiar. Dette gjer det mogleg å skaffe oversikt over aktuelle og interessante problemstillingar *før* ein konsulterer empiri. På denne måten kan hypotetiske analyser vera eit godt utgangspunkt for gjennomføringa av meir målretta og effektive empiriske undersøkingar.

1.4. Disposisjon av oppgåva

Oppgåva vil i det følgjande gjera ein freistnad på å undersøke på kva måtar tilskodaren si narrative interesse kan tenkast å bli motivert i møte med *Mulholland Drive*. Analysen vil i så måte operere med dei motiverande faktorane som blei lansert tidlegare: 1) *identifikasjon av narrative element og strukturar som er berrsynte i filmteksten sjølv*, 2) *legitimert aksept for at ei vellukka semantisk avkoding av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse*, og 3) *vedkjenning av den kulturelle prestisjen til filmteksten sin opphavsinstans*.

Kapittel to innleiast av eit formalistisk blikk på *Mulholland Drive* i ljøs av etablerte førestillingar om konvensjonelle forteljarmønster. Det blir her diskutert i kva grad filmteksten

kan seiast å avvike frå desse mønstra. På bakgrunn av dette drøftast så risikoen for at tilskodaren si narrative interesse blir trøytt ut. Kapittel tre studerer dei kognitive prosessane som kan tenkast å spele inn i tilskodaren sitt arbeid med å omdanne *Mulholland Drive* til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Intensjonen med dette kapittelet er for det *fyrste* å undersøke korleis motiverande faktor 1), identifikasjon av narrative element og mønster som er berrsynte i filmteksten sjølv, faldar seg ut i hypotetisk forstand, for det *andre* å argumentere for at filmen huser potensiale for ei vellukka semantisk avkoding, og for det *tredje* å skaffe til vege grunnlag for å diskutere kva manifest uttrykk den narrative interessa kan tenkast å få i denne konkrete samanhengen. Kapittel fire tek føre seg dei utanomtekstlege motivasjonsfaktorane, og freistar i så måte å argumentere for at *Mulholland Drive* er ein filmtekst som fordrar eksklusiv avkodingskompetanse (jf. motiverande faktor 2). Kapittelet søker i tillegg å avgjera graden av prestisje filmens opphavsinstans er til del (jf. motiverande faktor 3). Oppgåva flettar her diskusjonane av dei utanomtekstlege motivasjonsfaktorane inn i ein kultursosiologisk kontekst, for såleis å vurdere den moglege kulturelle og sosiale verdien knytt til ei vellukka semantisk avkoding av *Mulholland Drive*. Det siste kapittelet vil deretter søke å nøste dei analytiske trådane saman til ein konklusjon, i tillegg til å antyde aktuelle problemstillingar i forlenginga av denne.

*When you talk about things, unless you're a poet,
a big thing becomes smaller*

David Lynch

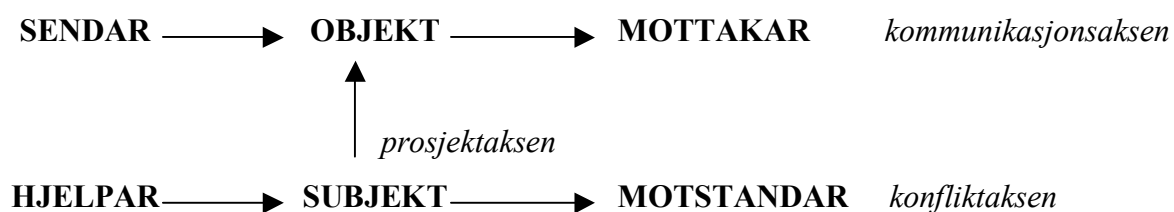
2. MULHOLLAND DRIVE

Dette kapittelet vil søke å skaffe til vege ein oversikt over i kva grad *Mulholland Drive* sine tekstlege kvalitetar kan seiast å samsvare med konvensjonelle forteljarmønster, og på bakgrunn av dette vurdere i kva grad filmteksten balanserer opp mot risikoen for å trøyte ut tilskodaren si narrative interesse. Kapittelet vil difor huse ein grundig karakteristikk av *Mulholland Drive* sin tekstlege anatomi målt opp mot etablerte forståingar av konvensjonelle forteljarmønster. Dette fordrar ei avklaring av *forteljinga* si form. I så måte må det aller fyrst skodast mot narrative teoriar.

2.1. Forteljingar

Teoretikarar har bruka mykje tid på å freiste å kartleggje forteljinga si form. Dette arbeidet har etterkvart blitt så utbreidd og omfattande at det refererast til som eit eige forskingsfelt, *narratologi*. Det narratologiske feltet er i all hovudsak dominert av formalistiske fokus, der forskinga har sikta mot å finne universelle konstituerande element, og mønster i overgripande strukturar. Den russiske folkloristen Vladimir Propp sto for eit banebrytande bidrag då han i 1928 publiserte ein omfattande studie av ei stor samling folkeeventyr. Han oppdaga at alle eventyra i undersøkinga inneheldt 31 samanfallande handlingar, og at alle karakterane kunne delast inn i sju samanfallande roller (Branigan 2001: 9). Desse funna blei seinare modifiserte av franske strukturalistar på 60-talet, som freista å generalisere Propp sine teoriar, for såleis å utvikle ei lære om den grunnleggjande anatomien til *alle* forteljingar. Ein sentral person i dette arbeidet var Algirdas J. Greimas, som lanserte den såkalla 'aktantmodellen'. Modellen

hans byggjer på ein premiss om at ei kvar forteljing senterast rundt eit 'subjekt'. Dette subjektet har ei vilje. Greimas seier at denne viljen faldar seg ut langs ein 'prosjektakse'. Han omtaler målet for viljen som 'objekt'. Subjektet sin kamp for å løyse inn objektet utløyser ein 'konfliktakse', der det opptreir både 'hjelparar' og 'motstandarar'. Vidare spelar det seg ut ein 'kommunikasjonsakse', der objektet overleverast frå ein 'sendar' til ein 'mottakar'. Greimas sin modell er med andre ord sett saman av tre aksar (prosjekt, konflikt og kommunikasjon) og seks rolletypar (subjekt, hjelpar, motstandar, objekt, sendar, mottakar), og kan framstillast slik (i følgje Gripsrud 1999: 201-202):



Tzvetan Todorov har lansert ei anna framstilling av forteljinga sitt vesen. Han hevdar at ei forteljing, på eit grunnleggjande nivå, er ein kausal transformasjon av ein situasjon gjennom fem fasar. Desse fasane er (i følgje Branigan 2001: 4):

- 1) ein innleiande tilstand av jamvekt
- 2) ei uroing av jamvekta via ei eller anna form for handling
- 3) ei vedkjenning av at det har funne stad ei uroing
- 4) ein freistnad på å atterreise jamvekta
- 5) ei attinnføring av den opprinnelege jamvekta

Overgangane mellom dei fem fasane dannar eit overgripande mønster, der den tredje fasen sjåast som omvendt av fase ein og tre, og den fjerde fasen er omvendt av fase to. Dette mønsteret kan framstillast på følgjande vis: A, B, -A, -B, A (Branigan 2001: 5).

Dersom ein freistar å sameine ideane til Greimas og Todorov, kan ein lansere eit definisjonsframlegg som hevdar at forteljinga, i sitt mest basale vesen, er *ei kausal rørsle frå jamvekt via ubalanse til ny jamvekt, drive fram av eit subjekt som må overvinne konfliktar og hindringar for å innfri eit uttalt mål*. Desse kvalitetane utgjer det grunnleggjande innhaldet i fenomenet som oppgåva i det følgjande vil referere til som konvensjonelle forteljarmønster.

Syntesen av Greimas og Todorov sitt tankegods fortel imidlertid lite om *årsaka* til forteljinga sin appellerande kime. Jostein Gripsrud presenterer ein freistnad på å løyse dette spørsmålet når han argumenterer for at forteljinga sin sentrale plass i kulturen vår skuldast at forma hennar korresponderar med *røynsla* si form: "[Fortellingen] er en tankemessig form som vi griper til når vi skal begripe forandringer [...] *Fortellingen er erfaringens form* – et kognitivt skjema som gjør det mulig å lære av erfaringer" (Gripsrud 1999: 196). Edward Branigan hevdar det same når han seier at forteljinga er "*a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience*" (Branigan 2001: 3). Legg ein desse forklaringsmodellane til grunn, kan forteljinga seiast å vera berar av vikarierende røynsler. Forteljinga fungerer i så måte som ein arena for uttesting av alternative livsval. Det kan vera freistande å hevde at forteljingsformatet sin breie appell spring ut av dette forholdet. Forteljinga tilbyr høve til å lære av dei impliserte karakterane sine feilsteg og suksessar, samstundes som fiksjonen si grenselause verd tilbyr ein fluktkanal frå keisemd og trivialitetar. I så måte kan forteljinga seiast å vera eit så vel pedagogisk som eskapistisk fenomen, avhengig av bruksområdet ho inngår i.

2.1.1. Konvensjonelle forteljarmønster i film

Det konvensjonelle forteljarmønsteret representerer eit referansepunkt for alle forteljingar, uavhengig av medieforma som formidlar henne. Samstundes *reformulerast* dette mønsteret i samsvar med dei distinkte føringane og eigenskapane som opptre innanfor kvart einskild medium. I litterære samanhengar kan ein til dømes tenke seg at ei slik reformulering styrast av verbale variablar åleine. Biletet er langt meir samansett i film, som konstituerast av så vel auditive som visuelle element, og som i utstrakt grad også er ein teknologisk disiplin. Den filmatiske reformuleringa av det konvensjonelle forteljarmønsteret er dermed farga av omsyn til både form og innhald.

I film er det særleg tradisjonen assosiert med *den klassiske Hollywood-filmen* som meir enn nokon annan kan seiast å materialisere den mediespesifikke reformuleringa av det konvensjonelle forteljarmønsteret. Den klassiske Hollywood-filmen siktar til ein forteljarmåte som føddest i dei fyrste Hollywood-studioa, og som sidan blei vidareutvikla, stabilisert og til slutt perfektjonert i den amerikanske filmindustrien sin gullalder på 30- og 40-talet (Larsen i Larsen og Hausken (red.) 1999: 151). Hollywood produserte i utgangspunktet film for eit multikulturelt heimepublikum, og måtte difor søke å utvikle ei forteljarform som bygde bru

over kulturelle og etniske skiljeliner. Det blei følgeleg sett inn ressursar på å skape eit filmspråk med breiast mogleg appell (Anderson og Anderson i Bordwell og Carroll (red.) 1996: 347-348). I praksis innebar dette at ein meisla ut 'straumlineforma' forteljingar, med omsyn til så vel *historia* ein fortalde som *måten* ein fortalde henne på. Dette form- og innhaldsidealet har sidan fått ei enorm utbreiing i takt med Hollywood sin ekspansjon på verdsmarknaden. Den klassiske Hollywood-filmen har såleis vore leverandør av grammatiske premisser for filmskaping verda over (Bordwell i Fossheim (red.) 1999: 205).

2.1.1.1. Den kanoniske filmforteljinga

Den klassiske Hollywood-filmen sine hegemoniske ambisjonar materialiserer seg fyrst og fremst gjennom ei utstrakt stadfesting av det konvensjonelle forteljarmønsteret. David Bordwell (i Fossheim (red.) 1999: 192) oppsummerar den klassiske Hollywood-filmen som uttrykk for ein kanonisk forteljarmodell der innhaldet sirklar om

”psykologisk definerte individer som kjemper for å løse et tydelig problem eller for å oppnå spesifikke mål. I løpet av denne kampen kommer karakterene i konflikt med andre karakterer eller med ytre omstendigheter. Historien ender med en avgjørende seier eller et nederlag, en løsning av problemet og med at målet blir oppnådd eller ikke. Den kausale hovedkraften er derfor karakteren, et spesifikt individ utstyrt med en tydelig og konsekvent samling av trekk, kvaliteter og måter å oppføre seg på.”

Den klassiske Hollywood-filmen er altså merka av ein tydeleg årsaks-/verknadsstruktur, der klårt definerte karakterar tener som kausale agentar i kraft av å drive handlinga framover mot eit endeleg mål. Bordwell (1985: 157-158) hevdar at dette målet som regel føregripast av to intrigeliner. Den eine involverer ein heteroseksuell romanse, den andre ein 'heroisk' sfære – arbeid, krig, oppdrag eller liknande. I dei fleste høve er dei to sfærane fråskilde, men samstundes avhengige av kvarandre. Ofte møtest dei to linene i klimakset, der løysinga av den eine lina fører til løysinga av den andre. I så måte meiner Bordwell at det er verdt å merke seg at den klassiske Hollywood-filmen representerer ei avrunda forteljingsform, der alle dei sentrale handlingstrådane nøstast saman til slutt.

I følge David Bordwell (1985: 158) er den klassiske Hollywood-filmen i grove trekk sett saman av to segment: montasjesekvensar og scener. Desse segmenta er stengde i temporal og spatial forstand, men er opne kausalt. Dette inneber at dei på ulike vis fremjar kausal

progresjon og før fram nye utviklingsrørslar. *Montasjesekvensen* innehar vanlegvis form av ein oppsummerande overgang mellom scener, og er konsituert av diskontinuert innhald som uttrykker uspesifisert framskridande tid. *Scena* er basert på neoklassiske ideal om heilskap og konsistens, i form av "unity of time (continuous or consistently intermittent duration), space (a defineable locale), and action (a distinct cause-effect phase)" (Bordwell 1985: 158). Vidare inneheld kvar scene bestemte fasar. Ho innleiest av *eksposisjonen*, som formidlar informasjon om tid, stad og dei relevante karakterane sine spatiale posisjonar og sinnstilstandar. I midten av scena handlar karakterane for å innfri måla sine. Dette fører til at årsaks-/verknadsstrukturar frå tidlegare scener stengast av, samstundes som nye kausale liner lanserast og opnar opp for framtidige utviklingsrørslar. Hovudpoenget er at "[a]t least one line of action must be suspended, in order to motivate the shifts to the next scene, which picks up the suspended line" (Bordwell 1985: 158).

Den utprega lineære og koherente forma som kjenneteiknar scena, gjer seg også gjeldande på forteljinga sitt overgripande nivå. Den kanoniske filmforteljinga flyt såleis i ei rettvend rørsle, der linearitet og koherens pregar framstillinga av kausalitet, tid og rom (Bordwell i Fossheim (red.) 1999: 194). Det samla handlingsuniverset er med andre ord tufta på kausal, temporal og spatial truverd. Meir generelt hevdar Bordwell at klassisk Hollywood-film tenderer mot å vera "omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious" (Bordwell 1985: 160). Dette inneber at narrasjonen veit meir enn samtlege karakterar, skjuler relativt lite (hovudsakleg "what will happen next"), og sjeldan adresserer publikummet sitt direkte.

2.1.1.2. Klassisk filmstil

Film er, som tidlegare nemnd, også ein teknologisk disiplin. Forteljarmønsteret til den klassiske Hollywood-filmen er med naudsyn farga av dette, ettersom ein kvar film nyttiggjer seg av teknikkrepertoaret filmmediet stiller til rådvelde. Summen av adderte tekniske verkemiddel dannar grunnlaget for det David Bordwell og Kristin Thompson vel å referere til som 'stil' (1997: 168).

Den klassiske Hollywood-filmen blir gjerne tilskriven ein 'usynleg' filmstil. Med dette siktast det til ei presentasjonsform som har som siktemål å eliminere så mange av avsendaren sine fingeravtrykk som mogleg. Idealet er, i følgje Bordwell, at narrasjonen styrer unna eksplisitt refleksive forteljargrep, og såleis fjernar fokus frå sin eigen tilblivingsprosess (i

Fossheim (red.) 1999: 196). Filmteksten bør difor ikkje innehalde metarefereransar, då tilskodaren sin åtgaum ideelt sett skal viast innhaldet i filmen, og ikkje *medieringa* av denne. Eit slikt ideal inviterer ikkje til kritisk distanse, men appellerer til publikum sin aksept og intimitet.

I utøvande praksis kan den klassiske Hollywoodske filmstilen samanfattast i to overgripande prinsipp: *realisme* og *kontinuitet*. Realismeidealet er særleg viktig, fordi truverd og autentisitet er kriteria som med naudsyn må etterkomast for å sikre narrasjonen sin diskresjon. Det er med andre ord vesentleg at filmens stilistiske grep underordnar seg det narrative universet sine røyndomspremissar. Realistiske iscenesetjingar spelar følgjeleg ei viktig rolle i denne samanhengen: setting, kostymer, sminke, ljøssetjing og karaktertolkingar må samsvare med dei sosiale og historiske rammene filmteksten spelar seg ut innanfor (Bordwell og Thompson 1997: 170).

Det realistiske idealet verkar også som mal for ei lang rekke andre stilgrep i den klassiske Hollywood-filmen. Ikkje minst gjeld dette bruken av kodifiserte verkemiddel, som søker å framstille det filmatiske universet på eit vis som best mogleg korresponderer med den perseptuelle røyndomen. Dette inneber ambisjonar om å generere koherente representasjonar av den fysiske verda karakterane rører seg i. Ein slik fysisk koherens fordrar eit kontinuitetstufta filmspråk, der tilskodaren presenterast for handlingar i samanhengande tid og rom (Bordwell i Fossheim (red.) 1999: 201).

Kontinuitetsprinsippa knyter seg i all hovudsak til redigeringsarbeidet. I følgje Bordwell (i Fossheim (red.) 1999: 201) har klassisk klipping som mål at ei kvar ny innstilling skal vera ein logisk konsekvens av den førre. Denne logikken krev mellom anna at presentasjonar av hendingar finn stad i kronologisk rekkefølgje (Bordwell og Thompson 1997: 298). Det temporale forholdet mellom dei ulike scenane må dessutan vera utvitydige, og markerast med titlar eller andre tidspeikande stilkonvensjonar i høve der det oppstår fare for uklære tidsrelasjonar. Vidare er det ei norm i klassisk redigering at ei hending berre presenterast ein gong, og at 'screen time' svært sjeldan overgår 'story time'. Elles er det vanleg at reallyd eller musikk 'blør' over kvart einskild kutt, og at hendingar som er irrelevante for det narrative forløpet utelatast (Bordwell og Thompson 1997: 299).

Kontinuitet i *rom* skal syte for at publikum ikkje støyter på vanskar med å orientere seg innanfor det aktuelle handlingsromet ein presenterast for i filmen. Den såkalla '180-gradersregelen' er meint å skulle ivareta dette omsynet. Dette prinsippet inneber at ein tenker seg at karakterane sine rørsler, blikkretningar og handlingar utspelar seg langs ein akse.

Kameraet kan plasserast kor som helst, så lenge det held seg på *same* sida av denne aksen. Dersom kameraet imidlertid krysser aksen, oppstår det eit såkalla 'aksebrot'. Dette verkar til at heile handlingsperspektivet speglvendast, noko som igjen skaper ei geografisk desorientering i strid med det klassiske kontinuitetsidealet (Rabiger 1998: 193-195).

Alt i alt kan ein seie at den klassiske Hollywood-filmen etterstrebar eit stilsystem som tonar ned narrasjonen sitt nærvær. Denne ambisjonen lukkast eit godt stykke på veg, fordi dei semantiske implikasjonane av den klassiske filmstilen er internaliserte i kulturkrinsen vår. Tilskodaren møter det konvensjonelle stilsystemet med ein tillært, automatisert kompetanse på å dechiffriere tydinga av tekniske virkemiddel. Narrasjonen får dermed eit tilbaketrukke og dempa preg.

På tilsvarande vis er *innhaldet* i den klassiske Hollywood-filmen strukturert etter velprøvde, konvensjonelle mønster. Forteljinga er jamt over rettvend, koherent og utvitydig, sentrert rundt eit klårt definert subjekt og objekt, og distribuert i form av scener eller montasjesekvensar. I så måte er det viktig å tilføye at form og innhald interagerer, og at denne gjensidige påverknaden har meisla ut eit filmspråk tufta på prinsipp om lineær klårleik. Den klassiske Hollywood-filmen si syntese av 'usynlege' stilgrep og 'lettmeltelege' narrative strukturar utgjer såleis eit kanonisk forteljarformat som inviterer til ei intim kopling mellom filmtekst og publikum.

2.1.1.3. Moderne Hollywood-praksis

Bordwell sine utleggjingar om den klassiske Hollywood-filmen baserast på analyser av filmtekstar frå 1917 og fram til 1960. Denne tidsavgrensinga forsvarast med at det fyrst var frå 1917 det for alvor avteikna seg eit homogent stilmedvit i amerikansk film. Det var dessutan på denne tida studioproduksjonen fann si organiserte form, der spesialisert arbeidsdeling, kontinuitetsskript og hierarkiske leiarmodellar blei leiande prinsipp for produksjonsprosessen (Bordwell, Staiger og Thompson 1988: 9). 1960 er valt som punktum for tidsavgrensinga, fordi dette årstalet markerer eit vendepunkt i filmhistoria, hovudsakleg på grunn av at fjernsynet sitt inntog hadde tilført studiosystemet alvorlege skader, men også som ei følgje av teknologiske nyvinningar og framvoksteren av utfordrande stilsystem (internasjonal kunstfilm (t.d. Bergman og Kurosawa), den franske nye bølga m.fl.) (Bordwell, Staiger og Thompson 1988: 10).

På bakgrunn av det snaut halve hundreåret som har gått sidan 1960, kan ein spørje seg om det klassiske forteljarformatet framleis har relevans for diskusjonar av moderne filmtekstar. Bordwell freistar sjølv å svare på dette spørsmålet når han i artikkelen "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film" frå 2002 oppsummerar utviklingsliner i amerikansk filmskaparpraksis dei seinaste førti åra. Konklusjonen hans er at det særleg er fire *stilistiske* endringstrekk som har gjort seg gjeldande innanfor denne perioden: kjappare klipp, bipolar bruk av ekstreme linselengder, tettare framing i dialogscener og hyppigare kamerarørsler. Desse trekka har i følgje Bordwell resultert i ein 'intensivert kontinuitet', der "traditional continuity [is] amped up, raised to a higher pitch of emphasis" (Bordwell 2002: 16). Denne intensiverte kontinuiteten har altså ikkje skapt distanse til det klassiske forteljarformatet sitt fokus på koherens og linearitet, men må snarare kunne seiast å aksentuere og vidareføre desse ideala i ei fortetta form. I følgje Bordwell er det grunnleggjande innhaldet i den klassiske Hollywood-filmen med andre ord framleis høgst aktuelt og relevant, og omgrepet vil difor bli nytta som ein sentral referanse i framhaldet til dette kapittelet. Mot denne bakgrunnen kan oppgåva ta fatt på arbeidet med å avdekke *Mulholland Drive* sin tekstlege anatomi. I så måte er det naturleg å innleie med eit handlingssamandrag, for deretter å måle filmens form og innhald opp mot dei ovanfornemnde forståingane av konvensjonelle forteljarmønster.

2.2. Samandrag av Mulholland Drive

Å utarbeide eit oppsummerande samandrag av *Mulholland Drive* er inga uproblematisk oppgåve. Det er fleire grunnar til dette. For det fyrste er det narrative forløpet så fleirfasettert og innfløkt at sjølv mindre detaljar har avgjerande tyding for filmteksten si semantiske orientering. Ved å fokusere utelukkande på dei mest sentrale linene i forteljinga, risikerer ein difor å viske ut aspekt som er marginaliserte i kvantitativ forstand, men som samstundes spelar ei vesentleg rolle for den totale forteljingsstrukturen. Eit samandrag av *Mulholland Drive* må difor koste på seg ei langt meir utbrodert og detaljert utleggjing enn den resymerande genren vanlegvis gjev rom for, for i det heile teke å vera i stand til å gje eit adekvat innsyn i den komplekse filmtekstens natur.

Eit anna problem knytt til arbeidet med å formulere eit samandrag av *Mulholland Drive*, er omsynet til oppgåvestrukturen. Ettersom den resymerande stilen med naudsyn inneber ei eller anna form for tolking av det narrative materialet, oppstår det ein fare for at

kapittelet som omhandlar dei kognitive prosessane som verkar til å omdanne den materielle filmteksten til ein abstrahert fabel vil bli føregripne. Den interpreterande dimensjonen i samandraget som følgjer, er difor tona kraftig ned. Resultatet er at filmteksten blir framstilt fragmentarisk og ikkje-koherent. Slik svarer framstillinga eit stykke på veg til forma som møter tilskodaren forut for fortolking.

Handlinga i *Mulholland Drive* byrjar med ein limousin som køyrer langs ”Mulholland Drive” i nattemørkret. Ei festpynta, mørkhåra kvinne sit i baksetet.⁴ Bilen stansar opp, og sjåføren snur seg mot henne med ein pistol i handa. I det same køyrer ein bil full av feststemde ungdommar rett inn i fronten på limousinen. Den mørkhåra kvinna er den einaste som kjem levande frå den kraftige samanstøyten. Ho sjanglar forvirra ut av bilvraket, og byrjar å gå ned liene mot ljosskimmeret frå Los Angeles. Like ved ”Sunset Boulevard” legg ho seg til å sove bak nokre buskar. Ho vaknar fyrst neste morgon av at Ruth Elms, ei raudhåra, middelaldrande kvinne kjem ut frå porten til bygningen ved sida av henne og lesser ei mengd koffertar inn i ein ventande taxi. Den mørkhåra kvinna snik seg gjennom porten, og legg seg til å sove i leiligheten til Ruth.

To menn, Dan og Herb, sit ved eit bord på kafeen ”Winkie’s”. Dan fortel om ein draum han har hatt. Draumen finn stad på den same kafeen. Dan sit ved det same bordet. Han er overvelda av frykt. Herb står borte ved disken og er like redd som Dan. Dan innser at redsla deira skuldast ein mann som held til i bakgården. Han kan sjå andletet hans gjennom veggen, og avsluttar draumereferatet med å seie at han vonar han aldri kjem til å sjå det andletet utanfor ein draum. Herb tek med seg Dan ut i bakgården for å sjekke om den skremmande mannen verkeleg *er* der. Bak ein murvegg finn dei ein pelskledd mann med eit gruvekkande andlet. Dan overveldast av frykt, og fell til marka.

Betty Elms, ei ung, livsglad blondine,⁵ kjem ut av flyplassen i Los Angeles. Ho tek farvel med reisefølgjet sitt, eit eldre par, og oppsøker deretter leilighetskomplekset som Ruth, tanta hennar, kom utifrå tidlegare. I resepsjonen blir ho møtt av Coco, ei eldre, elskverdige dame, som låser henne inn i leiligheten til Ruth. Betty blir overraska når ho finn den mørkhåra kvinna i dusjen. Den mørkhåra kvinna presenterer seg som ”Rita”, og forklarar at ho har vore utsett for ei bilulykke. Betty fortel at ho har kome til Los Angeles frå den kanadiske småbyen Deep River for å realisere draumen om å bli filmstjerne. Rita kjenner seg uvel, og må leggje seg ned for å sove.

⁴ Jf. bilete 2, vedlegg B.

⁵ Jf. bilete 1, vedlegg B.

Filmregissøren Adam Kesher⁶ skal byte ut den kvinnelege hovudrolleinnehavaren i filmen sin. Han er kalla inn til eit møte for å drøfte detaljane i saka. Seansen blir avlytta av Mr. Roque. Luigi og Vincenzo Castigliani, to dresskledde, mafialiknande karar, viser fram eit fotografi av Camilla Rhodes (II)⁷, og insisterer på at ho skal fylle den ledige hovudrolla. Adam nektar å la seg diktere, og forlet møtelokalet i sinne. På vegen ut knuser han limousinen til Castigliani-brørne med ei golfkølle, før han set seg i bilen sin og køyrer avgarde.

Joe og Ed pratar lystig saman på Ed sitt kontor. Dei ler høglydt av ei historie om ei bilulukke. Joe trekker plutsleg ein pistol og skyt Ed i hovudet på kloss hald. Han freistar så å arrangere drapet som eit sjølv mord, men utløyser under denne operasjonen ei kjede av kaotiske hendingar som kulminerer med at brannalarmen slår seg på. Joe må til slutt røme åstaden gjennom vindauget og ned branntroppene.

Betty pratar på telefonen med Ruth. Ruth seier ho ikkje anar kven Rita er, og ber Betty ta kontakt med politiet. Betty fortel dette til Rita, som fortvila avslører at ho har mist minnet sitt, og at ho ikkje lenger hugsar kven ho er. Betty tek initiativet til å leite gjennom Rita si veske for å finne moglege spor etter identiteten hennar. Der finn dei fleire bunkar med pengesetlar og ein blå nøkkel. Rita seier at ho ikkje anar kvar innhaldet i veska kjem ifrå, men at ho har ei kjensle av at ho var på veg til "Mulholland Drive". Betty får ein ide om at det kanskje har funne stad ei ulukke der, og at dei kan ringe politiet for å undersøke saka nærare.

Adam får vite av sekretæren sin at filmprosjektet hans er lagt ned, og at heile settet har fått sparken. Han køyrer heim til villaen sin. Der finn han kona i seng med bassengrensaren. Adam reagerer med å helle måling over kona sitt smykkeskrin. Ho kastar seg over han, og dei slåss heilt til bassengrensaren kjem og blandar seg i basketaket. Han kastar ut Adam, som køyrer vekk frå åstaden.

Betty ringer politiet og får vite at det har funne stad ei trafikkulukke på "Mulholland Drive" kvelden i førevegen. Ho og Rita går inn på "Winkie's", og trålar ei avis etter notisar om ulukka utan å finne noko. I same stund kjem det ei servitrise bort til bordet deira. Ho har namneskiltet "Diane" festa til skjortebrystet sitt. Dette sporar Rita til å hugse namnet "Diane Selwyn". Tilbake i Ruth sin leilighet leitar Betty og Rita i telefonkatalogen, og finn *ein* person oppført som "D. Selwyn". Dei ringer telefonnummeret, men kjem berre til ein telefonsvarar. Rita høyrer at det ikkje er hennar eiga røyst, men ho kjenner henne likevel att. Betty er overtydd om at D. Selwyn kan fortelje Rita kven ho *eigentlich* er.

⁶ Jf. bilete 3, vedlegg B.

⁷ Jf. bilete 6, vedlegg B.

Adam har teke inn på eit sjuskete hotell, og blir oppsøkt av hotellverten Cookie. Cookie fortel at banken har stansa kreditten til Adam, og at dei han gøymmer seg for veit kvar han er. Adam ringer sekretæren sin, som seier at ein mann med kallenamnet ”The Cowboy” er interessert i å snakke med han. Ho seier vidare at ho har ei sterk kjensle av at det er The Cowboy som står bak nedleggjinga av Adam sitt filmprosjekt. Adam går til slutt motviljug med på treffe han.

Louise Bonner, ei mørkkledd kvinne med hekseaktig framtoning, oppsøker Ruth sin leilighet. Ho fortel Betty at nokon er i trøbbel, og at noko forferdeleg kjem til å hende.

Adam oppsøker The Cowboy i ei aude kveginnehgning midt på natta. The Cowboy, ein mager mann med Stetson og halstørkle, beordrar Adam til å reise tilbake til filmsettet og avvikle ein ny audition neste morgon, samt at han må gje den kvinnelege hovudrolla til jenta frå fotografiet som blei vist han av Castigliani-brørne. Den øvrige rolletildelinga er han fri til å avgjera sjølv.

Betty øver på ei audition-scene ilag med Rita, som sjellaust les motspelaren sine replikkar rett av manusarket. Like etter kjem Coco inn i leiligheten. Ho får auge på Rita. Betty kjem springande til, og blir med Coco utanfor. Coco fortel at Ruth har ringt henne og vil vite kven det er som bur i leiligheten. Ho minner Betty på at Louise sa det var trøbbel der kvelden før, og ber Betty om å kvitte seg med dette dersom denne påstanden stemmer. Betty returnerer til Rita, og forsikrar henne om at alt er i orden. Ein bil med to solbrillekledd menn rullar langsamt forbi porten framføre Ruth sin leilighet.

Betty stiller på audition, og leverer ei rolletolking som imponerer alle dei frammøtte. Ein casting-agent tek henne med til Adam sitt filmsett, der det, i tråd med The Cowboy sine formaningar, blir arrangert ny audition til den kvinnelege hovudrolla. Adam kastar eit interessert blick på Betty idet ho entrar lokalet. Samstundes går Camilla Rhodes (II) opp på audition-podiet. Ho byrjar å synge, og etter ei kort stund annonserer Adam at hovudrolla er hennar. Han snur seg og ser på Betty igjen, som orsakar seg og legg på sprang ut av studioet, fordi ho må rekke ei avtale med Rita.

Betty og Rita oppsøker adressa til D. Selwyn. Der blir dei møtt av ei kvinne som stadfestar at D. Selwyn sitt førenamn er Diane, men at ho ikkje bur der lenger, fordi ho har bytta leilighet med henne. Kvinna opplyser vidare at Diane ikkje har vore heime dei siste dagane, og seier at ho vil slå følgje ned til leiligheten hennar for å hente nokre saker som ho har hatt ståande der sidan ho flytta ut. Betty og Rita går i førevegen. Inne i leiligheten finn dei eit rotnande kvinnelik i senga på soveromet. Rita reagerer med sjokk og gru, Betty trøystar henne.

Tilbake i Ruth sin leilighet finn Betty fram ein blond parykk til Rita. Ho inviterer Rita til å sove i senga hennar, og dei elsker saman. Seinare, same natt, bråvaknar Rita. Ho vekker Betty og tek henne med seg til den mystiske nattklubben *Silencio*. Klubbens konferansier, The Magician, understrekar at all lyd som kjem frå scena er playback, og at heile framsyninga er ein illusjon. Han illustrerer poenget sitt med ei rad ulike døme, som, forutan dei fåtallige publikummarane i salen, blir observert av ei blåhåra dame oppe på galleriet. Rebekah del Rio leverer deretter eit usedvanleg eldfullt songnummer. Både Betty og Rita blir djupt gripne av den lidenskaplege framføringa. Dei reagerer med sjokk og vantru når det viser seg at også dette nummeret er playback. Betty tørkar tårer, og opnar veska si. Der finn ho ein blå boks. Ho og Rita returnerer til Ruth sin leilighet. Betty blir brått borte for Rita, som finn fram den blå nøkkelen frå veska i hatteøskja. Ho opnar den blå boksen med nøkkelen. Boksen fell ned på golvet. Ruth kjem inn i romet, som er tomt. Den blå boksen er også borte.

Ei kvinne ligg og søv på ei seng. The Cowboy står smilande i dørøpninga og seier til henne at det er på tide å vakne. I neste biletklipp er kvinna i senga død, huda hennar har byrja å gå i oppløysing. The Cowboy stenger døra framføre seg med ei alvorleg mine.

Diane Selwyn, med eit ytre som er heilt likt Betty sitt,⁸ vaknar opp i den same senga av at nabokvinna bankar på døra. Ho har kome for å hente sakene sine. Diane slepper henne inn, og i eit kort glimt avdekkast det ein blå nøkkel på salongbordet. Før ho går, seier nabokvinna at politiet fleire gonger har spurt etter Diane. Så snart Diane er åleine i leiligheten, eksponerast eit knippe situasjonar, der ho interagerer med Camilla Rhodes, ei kvinne som har den eksakt same utsjånaden som Rita.⁹ Ein av situasjonane avdekkar ein erotisk relasjon mellom dei to, samstundes som Camilla røper at ho ønskjer å avslutte forholdet deira på grunn av ein annan mann.

Diane står på eit filmsett og ser på Adam, som instruerer ein mannleg skodespelar i ei scene der han skal kysse Camilla. Han gjev ordre om at heile settet må ryddast for folk, men Camilla ber om at Diane får bli verande. Ho blir ståande og sjå på at Adam sin instruksjon av kyssescena med Camilla utartar til eit heftig erotisk kyss.

Diane sit gråtande i leiligheten sin og masturberer. Camilla ringer henne for å opplyse om at det står ein bil og ventar på henne utanfor. Diane set seg i inn i ein limousin, som køyrer henne opp langs "Mulholland Drive". Limousinen stansar opp, og Camilla kjem og tek Diane med seg langs ein sti som fører opp til Adam sin villa. Der arrangerast det eit middagsselskap. Ved bordsetet konverserer Diane med gjestene om den ufullenda draumen

⁸ Jf. bilete 5, vedlegg B.

⁹ Jf. bilete 6, vedlegg B.

hennar om å bli filmstjerne. Ho bryt ut i gråt når Adam og Camilla midt under middagen annonserer at dei skal gifte seg.

Diane sit ved eit kafebord på ”Winkie’s” ilag med Joe. Dei blir servert av ei jente som har namneskiltet ”Betty” festa til skjortebrystet sitt. Diane inngår ei avtale med Joe om at han skal drepe Camilla. Han dreg fram ein blå nøkkel, og seier at Diane vil få han tilsendt så snart jobben er gjort. Diane spør *kva* nøkkelen opnar. Joe byrjar å le.

Den skremmande mannen frå Dan sin draum sit i bakgarden til ”Winkie’s” med den blå boksen mellom hendene. Han puttar boksen oppi ein papirpose, og slepp posen i bakken. Miniaturutgåver av det eldre paret som Betty tok avskil med på flyplassen, kjem gåande ut av posen i spastiske rørsler. Dei kravlar inn under dørsprekken til Diane sin leilighet, og jagar henne inn på soveromet, der ho dreg ein pistol ut av nattbordsskuffen, skyt seg sjølv i hovudet, og fell død om på senga.

Den blåhåra kvinna frå galleriet på Club Silencio kviskrar ”Silencio”.

2.3. Plottet i *Mulholland Drive*

Plottet i *Mulholland Drive* kan seiast å vera strukturert etter svært ukonvensjonelle liner. Handlinga følgjer ikkje, som i klassisk Hollywood-film, utvitydige, rettvende løp, men ber snarare i seg eit utprega ikkje-lineært preg. Dette forholdet manifesterer seg fyrst og fremst gjennom eit kløyvd narrativt fokus. I motsetnad til konvensjonelle filmtekstar, er forteljaruniverset i *Mulholland Drive* delt opp i to fråskilde einingar, der kvar eining har sitt eige narrative forløp. Filmen kan difor, i strukturell forstand, seiast å huse to separate historieliner. Den fyrste av desse (segment 2-58) omhandlar Betty Elms sitt møte med Hollywood, og innsatsen hennar for å spore opp identiteten til den minnelause Rita. Den andre historielina krinsar om hendingane som leier fram mot sjølv mordet til Diane Selwyn (segment 59-67). Kvar historieline rommar samstundes ein logikk og premissbank som ikkje korresponderer med motparten sitt innhald. Filmteksten får på denne måten eit fragmentarisk, ikkje-koherent preg, noko som i seg sjølv representerer eit markant brot med det kanoniske forteljarformatet sitt krav til linearitet og koherens. Den *berrsynte* dissonansen spring altså ut av filmteksten sin ukonvensjonelle, kløyvde struktur. Dette er ein struktur som nærast og understrekast av ei rad øvrige forhold.

2.3.1. Karakterkonstans

Eitt av dei aller mest sentrale ideala i klassisk forteljarkunst er *karakterkonstans*. Dette prinsippet inneber at karakteren står fram som "a discriminated individual endowed with a consistent batch of evident traits, qualities, and behaviors" (Bordwell 1985: 157). I følge klassiske ideal skal karakteren altså inneha høg grad av både fysisk og psykologisk integritet. Den *fysiske* integriteten ivaretakast fyrst og fremst gjennom den materielle representasjonen av karakterane. I konvensjonelle filmforteljingar er den fysiske framtoninga til einkvar karakter den same heile forteljinga igjennom. Unnataket er forteljingar som strekker seg over store tidsflater, der utsjånaden til karakterane endrar seg i takt med livsfasene dei gjennomgår. I slike forteljingar innehar den materielle karakterrepresentasjonen som regel ei form som strekker seg mot ein utsjånadsmessig konstans, trass i at det ofte er fleire skodespelarar i ulike aldrar som fyller den same rolla. Nyare Hollywood-filmar som *Big Fish* (Tim Burton 2003), *Mystic River* (Clint Eastwood 2003) og *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinski 2003), kan seiast å eksemplifisere dette poenget på ein slående måte. I alle desse filmane representerast sentrale karakterar av fleire skodespelarar i varierende alder, men dei ulike representasjonane av kvar einskild karakter uttrykker likevel ein høg grad av visuell likskap. Samstundes understrekar filmregissøren Tim Burton at det i slike samanhengar er viktig at utveljinga av skodespelarar baserast på "more than just a physical thing, it's a spiritual thing, I think, too" (Burton 2003). Burton meiner med andre ord at ulike representasjonar av den same karakteren ikkje berre må signalisere fysiske, men også 'åndelege' likskapar. Slik gjer han sjølv seg til talsmann for Hollywood sitt ideal om å oppretthalde den *psykologiske* integriteten til filmens karakterar. Denne målsetjinga er sjølvstundtidsaktuell i samanhengar der ein karakter har den *same* materielle representasjonen heile filmteksten igjennom; omsynet til karakterane sin fysiske og psykologiske integritet er ei viktig leiestjerne i klassiske filmforteljingars arbeid for å etablere og vedlikehalde karakterkonstans.

Mulholland Drive avvik frå det kanoniske forteljarformatet i kraft av å bryte omsynet til karakterkonstansen i ei rekke samanhengar. Desse brota finn stad i overgangane mellom dei to historielinene, og manifesterer seg gjennom fleire høve der karakterar i kvar historieline deler den same materielle representasjonen, sjølv om innhaldet det refererast til er ulikt. Mest påfallande i så måte er dei respektive protagonistane, som i båe historielinene blir gestalta av skodespelaren Naomi Watts. Betty Elms, protagonisten i historieline ein, og Diane Selwyn, protagonisten i historieline to, ber kontrasterande karaktertrekk og identitetar, sjølv om den materielle representasjonen deira er den same. Den fysiske integriteten oppretthaldast med

andre ord gjennom både historielinene, medan den psykologiske integriteten bryt saman i overgangen mot historieline to. Slik oppstår det eit ureint identitetslandskap som etablerer distanse til det kanoniske forteljarformatets karakterkonstansideal.

Det same labile tilhøvet mellom materiell representasjon og innhaldet det refererast til, opptrer i samband med filmteksten sine mest sentrale bifigurar, Rita og Camilla Rhodes. Både desse karakterane representerast av skodespelaren Laura Elena Harring. Dei to karakterane deler følgjeleg den same utsjånaden, sjølv om dei ber i seg vidt ulike vesenstrekk og sosiale identitetar. Ein tilsvarande assymetri gjeld for Coco, som i den fyrste historielina fyller rolla som landlady for tante Ruth, men som i den andre historielina opptrer som mor til Adam. I så måte kan representasjonene av både Rita, Camilla og Coco seiest å understreke *Mulholland Drive* sitt ureine identitetslandskap, samstundes som dei bidreg til at dissonansen mellom den fysiske og psykologiske integriteten til karakterane i filmteksten får eit påtakeleg omfang.

På liknande vis huser *Mulholland Drive* karakterar som ber same identitet i både historielinene, men som likevel synast å leva i ulike verder. Det beste dømet på dette er nabokvinna til Diane. I historieline ein treffer ho Betty og Rita, og svarar på spørsmåla deira om Diane. Det underlege er at ho ikkje reagerer på at Betty er heilt lik Diane, ei kvinne ho har eksplisitt omgang med og inngåande kjennskap til i historieline to. Nabokvinna synast med andre ord, såframt Diane ikkje har ulike materielle representasjonar i dei to historielinene, å uttrykke manglande epistemologisk konstans, sjølv om ho ber den same nabokvinneidentiteten heile filmteksten igjennom. Aspekt av dette forholdet opptrer også i samband med at fleire profilerte karakterar i historieline ein berre fyller marginale statistroller i historieline to. Både The Cowboy, Vincenzo Castigliani, Camilla Rhodes (II) og Dan er gjenstand for dette. Frå alle å ha vore aktive agentar i det narrative universet i historieline ein, reduserast dei til stutt eksponerte, kulisseliknande objekt i filmtekstens andre del. I så måte dimmast nærværet deira i forteljinga kraftig ned, noko som i neste instans også må kunne seiest å tilføre filmtekstens karakterkonstans ytterlegare skot for baugen. Det er mot denne bakgrunnen det er freistande å hevde at *Mulholland Drive* inneheld fleire radikale brot med det kanoniske forteljarformatet sitt karakterkonstansideal. Samstundes er det imidlertid viktig å presisere at dette idealet ikkje føreset at filmtekstens agentar er bundne til ein *statisk* identitet. I klassisk forteljartradisjon finst det mange døme på karakterar som alternerer mellom ulike identitetar *utan* at den fysiske og psykologiske integriteten bryt saman. Dette er særleg vanleg i forteljingar om superheltar, der hovudpersonen vekslar mellom rolla som superhelt (t.d. Supermann, Ederkoppen, Hulk, Zorro og Fantomet) og eit menneskeleg alter ego (høvesvis Clark Kent, Peter Parker, Robert Bruce Banner, Alejandro de la Vega og

Christopher Walker). På liknande vis er det i meir realismeorienterte tradisjonar heller ikkje uvanleg at ein karakter kan inneha den same identiteten, men like fullt vera inkonsekvent og upåliteleg, eller at han gjennomgår store moralske og psykologiske endringar i løpet av forteljinga. For sjølv om den fluktuerande superhelteidentiteten og den inkonsistente eller dynamiske karakteren framstår som både vekslande og labil, utøver ingen av desse identitetsformene nokon form for vald mot idealet om karakterkonstans. Superheltane sine identitetsskifte legitimerast av narrative forløp, og framstår såleis som logiske innanfor dei aktuelle forteljingsuniversa. Og ein inkonsekvent karakter opplevast i følgje Aristoteles som konstant så lenge han er "konsekvent inkonsekvent" (1987: 37). Karakterdynamikk i klassisk forteljarkunst oppstår på si side som ei logisk følgje, eller ein refleks, av utfordringane karakterane eksponerast for i løpet av forteljinga. Karakterkonstansen i ei forteljing vil altså kunne oppretthaldast, sjølv i høve der dei impliserte identitetane ber eit fluktuerande, inkonsekvent eller dynamisk preg. Føresetnaden er at filmteksten evnar å integrere og legitimere desse identitetssvingingane i ein narrativ diskurs.

Problemet med *Mulholland Drive* er nettopp at det ureine identitetslandskapet ikkje forklarast eller legitimerast av filmteksten. For det fyrste *eksponerast* ikkje identitetsbyta som inntreff i overgangen mellom dei to historielinene. Det opptrer heller ikkje referansar som klårt og konsist bidreg til å forklare *korleis* og *kvifor* desse byta skjer. Identitetsbyta i *Mulholland Drive* er med andre ord dekte til. Dei kan heller ikkje seiast å vera motiverte av kausale rørsler. Filmteksten evnar dermed ikkje å integrere og legitimere identitetsbyta i den narrative diskursen sin. Slik oppstår det brestar i *Mulholland Drive* sin karakterkonstans, og dertil radikale brot med det kanoniske forteljarskjemaet. Interessant er det like fullt å registrere at karakterkonstansen innanfor kvar einskild *historieline* er vel ivareteken. Det kan følgjeleg vera fruktbart å sjå nærare på dei to historielinene kvar for seg, for såleis å undersøke i kva grad det kanoniske forteljarformatet blir avvist eller realisert på dette nivået.

2.3.2. Fyrste historieline (Betty/Rita)

Sjølv om det er enklare å finne kanoniske element og mønster dersom ein isolerer dei to historielinene frå den overgripande tekststrukturen og analyserer dei uavhengig av kvarandre, finn ein at det også på dette nivået førekjem fleire brot med det klassiske forteljarformatet. Det narrative tvisynet som pregar filmteksten som eit heile, gjer seg til dømes også sterkt gjeldande innanfor den fyrste historielina. Dette forholdet manifesterer seg gjennom nok eit

kløyvd narrativt fokus, der to mindre *forteljingsstrukturar* faldar seg ut side ved side. Den fyrste av desse sirkelar rundt Betty Elms, som kjem til Los Angeles for å forfølgje draumen om å lukkast som skodespelar i Hollywood. Undervegs møter ho den minnelause Rita, og dei to kvinnene sameiner krefter for å spore opp den tapte identiteten hennar. I løpet av denne jakta utviklar Betty og Rita ein svært intim kontakt, og heile prosessen munnar til slutt ut i eit inderleg kjærleiksforhold.

Den *andre* forteljingsstrukturen krinsar om den unge og lovande filmregissøren Adam Kesher. Adam skal caste ein ny kvinneleg hovudrolleinnehavar til filmprosjektet sitt, men nektar å la avgjerda bli diktert av påbod frå bransjens mektige bakmenn. Denne eigenrådige markeringa etterfølgjast av fleire hendingar som fører tilværet hans ut på tynn is, og Adam innser til slutt at han må inngå eit kompromiss med bakmennene for å få livet og karriera attende på skinner igjen. Han underkastar seg difor påbodet deira, og gjev hovudrolla til skodespelaren han i utgangspunktet nekta å akseptere.

Generelt kan ein seie at oppbyggjinga av dei to forteljingsstrukturane i historieline ein langt på veg følgjer konvensjonelle spor. Den *fyrste* forteljingsstrukturen er på mange måtar utforma som ei klassisk detektivsoge. Protagonisten, Betty, jobbar for å løyse eit mysterium, Rita sin identitet, og avdekker lagvis ny kunnskap som leier fram mot ei endeleg avklaring. Det er med andre ord kampen for å koma til botnars i *mysteriet* som utgjer hovudkrafta bak den narrative utviklinga. Denne strukturelle oppbyggjinga, det langsamt framskridande epistemologiske avansementet, kan seiast å ha mykje til felles med film noir og detektivfilmgenren (Bordwell 1985: 64). I så måte føyer denne fyrste forteljingsstrukturen seg inn i eit narrativt paradigme med klåre konvensjonelle orienteringar. På same tid førekjem det fleire brot med det same paradigmet. Det fremste dømet på dette er den brå, premature avslutninga av det narrative avansementet. Historielina stengast av før det ligg føre eit endeleg svar på mysteriet som krinsar om Rita sin identitet. Den fyrste forteljingsstrukturen utgjer følgjeleg inga *fullenda* forteljing, men snarare eit ufullenda narrativt puslespel, der sentrale brikker ikkje er sett på plass. Eit anna avvik frå konvensjonelle forteljarmønster, er det at filmteksten sper ut utstrakt klassisk realisme med magiske ingrediensar. Denne miksturen blottstillast til fulle i *Club Silencio*-scena (segment 55), der den mørkkledde magikaren utløyser ei rekke uforklarlege fenomen frå scenekanten. Magien kling på mange måtar med vidare inn i den påfølgjande sekvensen, der fyrst Betty blir sporlaust borte, før også Rita forsvinn etter at ho har opna den blå boksen (segment 56). Såleis skapast det ein magisk 'enklave' i eit elles overveldande realismeprega univers. Dette universet inneheld for øvrig ein romantisk akse

som supplerer den heroiske sfæren i samsvar med etablerte narrative tradisjonar. Til skilnad frå konvensjonelle forteljarmønster er imidlertid den heteroseksuelle affæren erstatta av eit *homoseksuelt* forhold. Slik oppstår det enda eit brot med den klassiske filmforteljinga. Alt i alt kan det difor argumenterast for at den fyrste forteljingsstrukturen utgjer ein ukonvensjonell narrativ storleik som berre delvis innfrir idealane til det kanoniske forteljarformatet.

Den *andre* forteljingsstrukturen, historia om Adam Keshers hovmod, fall og Canossagang, er langt meir konvensjonell enn den fyrste forteljingsstrukturen. Dette skuldast i all hovudsak at forteljarløpet realiserer dei mest grunnleggjande narrative fasane – jamvekt, ubalanse, ny jamvekt – og såleis utgjer eit fullenda forteljingsmønster. I praksis manifesterer dette mønsteret seg ved at Adam innleiingsvis står fram som ein uredd filmskapar med høg grad av kunstnarleg integritet som nektar å la seg diktere av dei mektige bakmennene sine krav og påbod. Den rakrygga haldninga hans blir imidlertid hardt straffa, og etter å ha blitt kasta ut i ein hissig, nedgåande livs- og karrierespiral, innser han at den einaste vegen ut av uføret er å gjera knefall for fienden. Historia om Adam avsluttast idet han bøyger av for bakmennene sitt press, på kostnad av sin eigen integritet og sjølvrespekt. Den personlege reisa hans kveilar seg med andre ord langs velprøvde fotefar, frå styrke via nederlag til audmjuke. I så måte følgjer forteljinga om Adam tragedien sitt løp. Denne andre forteljingsstrukturen kviler følgjeleg på trygg klassisk grunn, og må langt på veg kunne seiast å samsvare med konvensjonelle forteljarmønster.

Sjølv om Betty Elms sin status som protagonist synast vera rimeleg klar, skaper det narrative tvisynet som pregar historieline ein ei viss forvirring rundt dette spørsmålet. Årsaken til dette er sjølv sagt den relativt store plassen Adam Kesher fyller i det narrative universet. Eit godt stykke ut i filmteksten sitt avensment, eksisterer då også Betty og Adam sine respektive forteljingar side ved side, og dei synast vera tillagt tilnærmingssvis like mykje vekt. Dei to forteljingsstrukturane krysser kvarandre ikkje før i scena som stenger av Adam si historie (segment 43). Det er fyrst i dette stadiet av filmforteljinga at det etablerast ein eksplisitt relasjon mellom Betty og Adam. Ettersom denne scena innlemmast som eit naturleg framhald til den narrative progresjonen som krinsar rundt *Betty*, lokaliserast Adam sin karakter med dette *under* hennar plassering i karakterhierarkiet. Dette styrkehøvet konsoliderast av dei påfølgjande scenane, som utelukkande spinn vidare på Betty si historie.

Betty sin protagoniststatus utfordrast også av eit stykke på veg av Rita, ettersom filmens innleiande scener eksponerer henne som den sentrale karakteren. Betty introduserast

fyrst noko seinare (segment 9)¹⁰, men herifrå og ut markerer ho seg i høve Rita som den av dei to karakterane som fyller protagonisten sin funksjon som den aktive, handlande agenten. Slik står ho fram som den kausale hovudkrafta som katalyserer forteljinga sitt narrative avansement. I klassiske filmforteljingar er det imidlertid ei norm at handlinga byrjar med protagonisten i sentrum av historia, og at det heile filmen igjennom ikkje herskar nokon tvil om kven det er som innehar denne statusen (Bordwell 1985: 157). I ljøs av Rita og Adams utfordrande posisjonar andsynes Betty i karakterhierarkiet, kan det difor hevdast at den fyrste historielina i *Mulholland Drive* representerer eit avvik frå det kanoniske forteljarformatet sitt utvitydige protagonistfokus. Som ein konsekvens av dette, blir også det *narrative* fokuset uklårt, og det er ikkje før Betty sitt hegemoni over Adam i karakterhierarkiet gjerast eksplisitt (segment 43) at den andre forteljingsstrukturen vevast inn i den fyrste, og forteljinga får ei meir rettvend orientering. ”Den rettlinjede korridoren” (Bordwell i Fossheim (red.) 1999: 192) som pregar klassisk Hollywood-film berrsyner seg følgeleg ikkje før i siste halvdel av den fyrste historielina.

Eit siste ukonvensjonelt element i *Mulholland Drive* si fyrste historieline, er innslaget av ei scene som tilsynelatande ikkje har noko med korkje Betty eller Adam sin forteljingsstruktur å gjera. Denne scena (segment 6) utspelar seg inne på kafeen ”Winkie’s”, og krinsar rundt Dan, som i samtale med Herb fortel om ein marerittliknande draum han har hatt. Draumen hans kulminerer i eit bilete av ein gruvekkande mann som held til i bakgarden til ”Winkie’s”. Dan avsluttar draumereferatet sitt med å uttale at ”I hope that I never see that face ever outside a dream.” Dei to mennene går deretter ut i bakgarden, der dei *finn* den gruvekkande mannen frå draumen. Dan bryt saman av skrekk, og scena avsluttast.

Scena inne på ”Winkie’s” representerer på mange måtar ein digregerande avstikkar frå forteljingane om Betty og Adam, dei to kausale hovudtrådane i historieline ein. I så måte utgjer ho eit irrelevant, overflødig element i den narrative progresjonen, i sterk kontrast til klassisk Hollywood-film, som etterstrebar ein narrativ minimalisme, basert på førestillinga om at ”[y]ou tax the audience every time you don’t move on to the next essential step of the progression as quickly as possible” (Mamet 1991: 60). Som oppgåva seinare vil koma inn på, spelast det imidlertid vidare på fleire motiv frå denne scena i historieline to. ”Winkie’s”-scena kan dermed tilskrivast ei meir relevant narrativ rolle innanfor rammene til den *overgripande*

¹⁰ Betty presenterast rett nok aller fyrste gong i eit overeksponert bilete i filmens innleiande jitterbug-sekvens (segment 1), men dette skjer før sjølve handlinga i filmen byrjar, og kan følgeleg ikkje seiast å verke protagonistetablerande.

tekststrukturen. Like fullt må denne rause eksponeringa av karakterar som i beste fall spelar ei svært perifer rolle andsynes filmens øvrige handling, kunne karakteriserast som eit høgst uproporsjonalt innslag i høve den totale narrative konstruksjonen. ”Winkie’s”-scena kan følgeleg seiast å representere eit radikalt brot med det kanoniske forteljarformatet sitt lineære forteljarideal.

2.3.3. Andre historieline (Diane/Camilla)

Den narrative oppbyggjinga av den andre historielina er meir konvensjonell enn tilfellet er for den fyrste. Grovt forenkla kan ein seie at denne historielina utgjer forteljinga om den aspirerande filmskodespelaren Diane Selwyn, som har eit kjærleiksforhold til den langt meir suksessrike skodespelarkollegaen Camilla Rhodes, men som blir forlate til fordel for regissøren Adam Kesher. Dette utløyser ein blendande sjalusi i Diane. Ho kontaktar ein leigemordar, og betaler han for å ta livet av Camilla. Etter at ho har fått stadfesta at Camilla er død, endar ho opp med å ta sitt eige liv.

På bakgrunn av dette grove narrative rammeverket, kan ein slå fast at den andre historielina i *Mulholland Drive*, slik som forteljinga om Adam i historieline ein, konstituerer ein klassisk tragisk struktur. På tilsvarande vis følgjer også *distribusjonen* av forteljarmaterialet relativt konvensjonelle spor. Historielina byrjar i notid (segment 59), men brytast opp av fortidige element, som etter kvart avanserer kronologisk fram mot ei endeleg avklåring av den notidige situasjonen (frå segment 60 til og med segment 67). Dette mønsteret manifesterer seg ved at Diane vaknar opp i leiligheten sin av bankinga til nabokvinna som har kome for å hente eigedelane sine. Eit kort glimt avdekkjer ein blå nøkkel på salongbordet hennar. Etter at nabokvinna har reist, peikar umarkerte tidssprang attende på fortidige situasjonar som eksponerer Diane sin erotiske relasjon til Camilla, og Camilla sitt ønskje om å avslutte forholdet deira på grunn av ein annan mann (segment 59). Dette utløyser ei rad korte, episodiske scenearrangement, som kronologisk fortel historia om korleis Camilla innleier og konsoliderer eit kjærleiksforhold til Adam, samstundes som Diane sin sjalusi eskalerer i takt med denne prosessen. Trekantdramaet kulminerer under middagen der Adam og Camilla annonserer at dei skal gifte seg. Diane bryt saman av sorg og sjalusi, og hyrer i den påfølgjande scena leigemordaren Joe til å ta livet av Camilla. Ho får vite at ho vil få tilsendt ein blå nøkkel så snart jobben er gjort. Hendingsrekka endar så opp der det notidige fokuset blei forlate i segment 59, med Diane, som sit andsynes den blå nøkkelen på salongbordet i

leiligheten hennar, og som til slutt tek sitt eige liv. Returen til det kontemporære perspektivet styrast av nøkkelen som lanserast i segment 59, og som seinare, i den tilbakeskodande scena med Joe (segment 65) blir tilskriven status som teikn på at Camilla er drepen. Når nøkkelen dukkar opp att i segment 67, knytast dette segmentet saman med den innleiande scena, samstundes som det også gjerast klårt at Camilla naudsynsvis er død idet historieline to tek til, og dei tilbakeskodande scenene (segment 60-65) sitt retrospektive preg aksentuerast. Den blå nøkkelen fungerer såleis som ein autoritær temporal referanse som eksemplifiserer eitt av fleire døme på filmtekstens bruk av props som tidsstyrande element.¹¹ Med unnatak av dei kamuflerte spranga mellom notid og fortid i opningsscena,¹² etablerer filmteksten på denne måten ei rettvend rørsle med fortidig opprinn og notidig utgang. Det narrative materialet pendlar frå eit kontemporært til eit retrospektivt perspektiv, for så å ende opp att ved det kontemporære utgangspunktet. Sjølv om denne strukturen er ikkje-lineær, er tidsforløpet frå segment 60 og utover prega av ein så høg grad av kronologi, at historieline to i *strukturell* forstand langt på veg kan seiast å innfri det kanoniske forteljarformatets lineære ideal. Det *problematiske* aspektet ved denne strukturen er imidlertid at skiljet mellom det kontemporære og det retrospektive perspektivet, til skilnad frå klassisk Hollywood-film, ikkje ekspliserast klårare. Den blå nøkkelen, den einaste utvitydige temporale referansen i denne samanhengen, er ikkje aksentuert i nemneverdig grad. Overgangane mellom fortid og notid blir såleis diffuse. Den relativt lineære orienteringa i historieline to kan dermed ikkje seiast å bli underbygd av filmens narrasjon.

Det som i aller størst grad skil historieline to frå det kanoniske forteljarformatet, er den ukonvensjonelle sceniske oppbyggjinga denne eininga konstituerast av. Dette skuldast fyrst og fremst det snøgge avansementet filmteksten gjer det narrative materialet til gjenstand for. Dersom ein ser bort ifrå den innleiande scena (segment 59), passerer den påfølgjande skildringa av det eskalerande sjalusidramaet nærast i revy, som lausrivne, stutte og hastige glimt inn i eit døyande kjærleiksforhold. Denne fortetta og komprimerte presentasjonen av det narrative materialet skil seg radikalt frå den klassiske Hollywoodfilmen si økonomiske, men like fullt langt meir nøysame sceneoppbyggjing. Eksposisjonen i historieline to konsentrerast eit godt stykke utover det som er vanleg, samstundes som konflikttrådane forenklast og tydeleggjerast. Det høge tempoet i det narrative avansementet neglisjerer dessutan

¹¹ Bruken av props som tidsstyrande element vil bli diskutert meir inngåande i det følgjande avsnittet "Stilen i *Mulholland Drive*".

¹² Jf. diskusjonen om segment 59 i det følgjande avsnittet "Stilen i *Mulholland Drive*".

overgangane mellom dei ulike forteljingsfasane, og bidreg slik til å undergrave flyt og heilskap. Forteljinga får dermed eit fragmentarisk preg. Mot denne bakgrunnen må historieline to kunne seiast å stå i skarp kontrast til den fyrste historielina, som i langt større grad underkastar seg den klassiske Hollywood-filmen sine ideal for scenisk avansement og oppbyggjing.

2.4. Stilen i Mulholland Drive

Dersom ein analyserer *Mulholland Drive* scene for scene, finn ein at dei stilistiske grepa, til skilnad frå plottet, i all hovudsak spelar seg ut i samsvar med konvensjonelle forteljarmønster. Jamt over førekjem det svært få døme på grep som utfordrar etablert filmgrammatikk. Det finn eksempelvis ikkje stad aksebrot som kan bidra til geografisk desorientering. På same tid er ljossetting, fargetonar, lyd, kostymer, sminke, skodespelarytre, scenografi og props i all hovudsak prega av stabilitet og kontinuitet. Dette gjer sitt til at tidsløpet i dei aller fleste scenene faldar seg ut i ei kronologisk form. Filmen synast for øvrig å vera lojal mot praksisen som inneber at klipp frå ei innstilling til ei annan skal vera ein logisk konsekvens av den førre. Irrelevante og mindre viktige ledd i kausale hendingskjeder er dessutan neglisjerte, og dei fleste scenene innleiast av eit etablerande totalbilete av den aktuelle situasjonen som det berre vendast attende til dersom det krevjast at tilskodaren blir reorientert. Det førekjem heller ikkje døme på 'jump cut' i filmteksten. I så måte bidreg også *klippeteknikken* i *Mulholland Drive* til å realisere den klassiske forteljartradisjonen sine ideal (Bordwell 1985: 163). Mot denne bakgrunnen kan det hevdast at det *stilistiske* omsynet til spatial, temporal og kausal kontinuitet er godt ivareteke innanfor rammene av filmen sine einskildscener. Stilgrepa i *Mulholland Drive* er såleis med på å underbyggje dei mest sentrale prinsippa for klassisk scenisk oppbyggjing: "tidens enhet (kontinuerlig eller gjennomført tilbakevendende varighet), stedets enhet (ett definerbart område) og handlingens enhet (en tydelig årsaks-virkningsfase)" (Bordwell i Fossheim 1999: 194). Filmspråket imiterer på denne måten ein fysisk kontinuitet som korresponderer med tilskodaren sin perseptuelle røyndom. Slik kan filmens stilistiske grep seiast å konstituere ei realistisk form som motarbeider kognitiv friksjon. Dei verkar såleis til å underbyggje den klassiske narrasjonen sitt diskrete preg.

Sjølv om *Mulholland Drive* er merka av eit gjennomgåande lineært stilsystem, huser filmen fleire døme på sekvensar der denne lineariteten skapar forvirring snarare enn klårleik. Scena

der Betty pratar på telefonen med Ruth (segment 20), eksemplifiserer dette poenget på ein god måte. Medan samtalen pågår, klippast det til ei kamerakøyring gjennom leiligheten. Betty si røyst akkompagnerer køyringa, slik at telefonsamtalen held uavbroten fram off screen. Kamerakøyringa endar til slutt opp ved ei mørk dør. Døra opnast og avdekker Rita, som sit på ei seng i eit soverom. Ho ser opp og inn i kamera. Det klippast så i eye-line-match til Betty, som kjem inn døra til soveromet.

Det nemnde dømet illustrerer korleis filmtekniske verkemiddel, i dette tilfellet bruken av off screen lyd, etablerer ein falsk kontinuitet som seinare avslørast og brytast. Reint konkret skjer dette ved at telefonsamtalen til Betty kling med vidare etter at det klippast til kamerakøyringa mot soveromsdøra. Dette impliserer at Betty sit stasjonær ved telefonen under heile denne køyringa. Når ho brått så står i dørøpninga til soveromet umiddelbart etter at telefonsamtalen hennar er avslutta, identifiserer Ritas blikk i kamera etterfølgd av klippet til eye-line-matchen mellom henne og Betty, kamerakøyringa som Betty sitt perspektiv. Betty opptretr såleis på to ulike lokalitetar *samstundes*, henhaldsvis *ved* telefonen og *i* kamerakøyringa. Det oppstår med andre ord ein motsetnad mellom temporal og spatial kontinuitet. På denne måten bidreg den i utgangspunktet kontinuitetsskapande bruken av off screen lyd til å etablere eit *diskontinuum*, ein uforsonleg dissonans mellom tid og rom. Dette diskontinuumet oppstår fordi eit lydelement frå ei tidseining overlappar spranget til ei anna tidseining, utan at den siste tidseininga innordnar seg det overlappende lydelementet sine kontinuitetsinviterande premissar. Til skilnad frå konvensjonelle forteljarstrategiar, skapast det dermed ein eksplisitt *referanse* til det aktuelle tidsspranget. Lydtransisjonen eksponerast følgeleg som ein illusjonsskapande komponent. Slik blottstillast eit manipulerande stilgrep, stikk i strid med den klassiske Hollywoodstilen si nedtoning av filmtekstens *forteljande* dimensjon.

Eit liknande døme finn stad i scena der Diane, iført dongeribukse og grå singlet, sit gråtande i leiligheten sin og masturberer (segment 62). Ho kvekk til av lyden av ein telefon som ringer off screen. Det klippast deretter til ein telefon i eit anna rom. Diane, iført svart selskapskjole, kjem så inn i romet og løfter av røret, og utløyser med dette nok ein dissonans mellom tid og rom. Denne dissonansen skuldast at ringelyden, som introduserast i masturbasjonssekvensen for så å bli vidareført inn i neste klipp, ikkje harmonerer med Diane sitt kostymebyte mellom dei to innstillingane. Kostymebytet impliserer nemleg at det har funne stad eit temporalt brot, i kontrast til den vedvarande ringelyden, som taler for det motsette. På denne måten opptretr det eit tidssprang som er eksponert via eit kostymebyte, men som samstundes kamuflerast av eit overlappende, kontinuitetsinsiterande lydelement.

Omfanget av dette misforholdet, eller denne dissonansen, er imidlertid langt mindre enn i det føregående dømet. Hovudårsaka til dette er at den aktuelle dissonansen berre opptre i temporal forstand, og såleis ikkje uroar den romlege aksa i tilsvarande grad. Eit slikt forhold blir imidlertid langt meir problematisk i høve der den temporale diskontinuiteten utspelar seg innanfor rammene av eit *samanhengande* romleg referansepunkt. Døme på dette finn stad i segment 58, der eit bilete av den sovande kvinna i Diane si seng etterfølgast av eit klipp til The Cowboy, som står i døroppninga og ropar til henne. Det klippast så tilbake til biletet av kvinna, men denne gongen har kroppen hennar byrja å gå i oppløysing. Neste klipp vender attende til The Cowboy, i det eksakt same utsnittet som sist, og etablerer dermed eit shot/reverse shot-mønster som underbyggjer ein geografisk einskap. På same tid impliserer klippa mellom den sovande kvinna og den same kvinna i oppløysing eit temporalt diskontinuum. Slik dreg ulike stilgrep i både lineær og ikkje-lineær retning samstundes, og den filmatiske diskursen får eit paradoksfyllt preg. Eit anna døme som eksemplifiserer dette, opptre i segment 57, der den blå boksen fell til golvet på Ruth sitt soverom, for så å vera sporlaust forsvunnen idet Ruth kjem inn i romet. På denne måten blir det planta eit ikkje-lineært element i ein stilistisk samanheng som elles er prega av spatial og temporal kontinuitet. Dermed utløysast nok eit brot med den klassiske Hollywoodstilen sine ideal om klårleik og linearitet.

Eit anna interessant døme på ukonvensjonelle stilgrep, utspelar seg i scena der Diane vekkast av nabokvinna som bankar på døra til leiligheten hennar (segment 59). Nabokvinna hentar med seg nokre eigedelar som høyrer henne til, mellom anna eit flygelforma oskebeger som står plassert på Diane sitt salongbord. Seinare, i den same scena, elsker Diane og Camilla på sofaen i leiligheten. Det flygelforma oskebegeret er då tilbake på salongbordet, utan at filmspråket har uttrykt noko anna enn spatial, temporal og kausal kontinuitet, og såleis lagt opp til at hendingsrekka har utspela seg samanhengande i tid og rom. I så måte antydar den plutslege atterkomsten til oskebegeret tilstadeværet av ein ikkje-lineær dimensjon i den sceniske oppbyggjinga. Dette forholdet understrekast av at Diane, som ber ein kaffikopp i hendene, set eit *brennevinsglas* frå seg på salongbordet i førekant av elskovsakta med Camilla. Diane er dessutan berre iført ein dongerishorts når ho tek av seg morgonkåpa si og legg seg ned med Camilla i sofaen, medan ho er iført ein nattkjole idet ho tek *på* seg den same morgonkåpa i opninga av scena. På denne måten oppstår det nok ein gong ein paradoksfyllt diskurs, som strir med den klassiske filmstilen sine friksjonsfrie orienteringar. Medan det generelle filmspråket underbyggjer klårleik og linearitet, impliserer props (oskebeger og brennevinsglas) og kostymeskifte (frå nattkjole til dongerishorts) eit brot med denne

heilskaplege, samanhengande framstillinga av det narrative universet. Trass i utstrakt bruk av utprega kontinuitetstufta stilgrep, finn det dermed stad eit temporalt brot mellom hendingane i førekant av, og under elskovsakta.

Forutan dei ovanfornemnde døma på stilistiske bidrag til ukonvensjonelle sceneoppbyggjingar, huser *Mulholland Drive* også sekvensar med mindre, lausrivne formgrep som avvik frå den konvensjonelle Hollywoodstilen. Eit godt døme på dette er den stiliserte framstillinga av Irene og mannen hennar mot slutten av filmen (segment 66-67). Den opppitcha låtten og den miniatyriserte framtoninga deira representerer eit markant brot med den kanoniske filmforteljinga sitt realismeideal. Det same idealet trassast av røyken og dei blå ljosglimta som fyller soveromet til den døde Diane (segment 68). Dette stilistiske grepet er på mange måtar eit visuelt ekko frå scena i *Club Silencio* (segment 55). I *Silencio*-scena motiverast imidlertid realismebrota meir eksplisitt i narrativ forstand,¹³ og dei kan følgjeleg ikkje seiast å representere eit avvik frå den klassiske filmstilen i same grad som det stiliserte dødsleiet til Diane.

Eit anna element i *Mulholland Drive* som bryt med det klassiske stilparadigmet, går att i tre ulike samanhengar i filmteksten (høvesvis segment 53, 62 og 64). Dette elementet konstituerast av eit stutt biletssegment, som vekslar mellom å vera i og ute av fokus. Sjølv om eit slikt stilgrep i utgangspunktet fell langt utanfor rammene til konvensjonelle forteljarmønster, kan det lesast som eit døme på det David Bordwell omtaler som 'stilistisk desorientering'. Innan klassisk film er stilistisk desorientering, i følge Bordwell, "tillatt når det uttrykker desorienterende situasjonar" (Bordwell i Fossheim (red.) 1999: 201). Ettersom dei tre konkrete døma opptre i samanhengar som utifrå den narrative konteksten delvis kan seiast å utrykke "desorienterende situasjonar", forankrast dei til eit konvensjonelt forteljarmønster, trass i si høgst ukonvensjonelle form. Det same perspektivet kan appliserast på bruken av strobe effekt i sekvensen som avsluttar scena der Betty og Rita finn liket av den døde kvinna i Diane sin leilighet (segment 48). Dette er nok eit realismetrossande og dertil ukonvensjonelt grep som kan legitimerast utifrå Bordwell si tese om 'stilistisk desorientering'. Det er likevel ikkje *vanleg* å ty til denne sterke graden av stiliserte verkemiddel i samanhengar der det øvrige filmspråket jamt over etterstrebar ei realistisk form. I så måte kan det vera freistande å hevde at alle desse stilgrepa, sjølv sett i ljøs av tesen om 'stilistisk desorientering', ber med seg konvensjonsavkreftande implikasjonar

¹³ I kraft av å vera magiske fenomen utløyst av *The Magician*.

Trass i den ovanfornemnde katalogiseringa av *Mulholland Drive* sitt ukonvensjonelle stilistiske innhald, peikar det overgripande filmspråklege biletet i ei konvensjonell retning. Dei aller, aller fleste stilgrepa innfrir den klassiske Hollywood-filmen sine krav til realisme og kontinuitet, og synast vidare å etterkoma idealet om å vera underlagt narrative fordringar (Bordwell i Fossheim (red.) 1999: 201). Det stilistiske systemet forvaltar difor i all hovudsak klassiske forteljartradisjonar. I så måte representerer dei ovanfornemnde døma på ukonvensjonelle stilgrep mindre unnatak som ikkje rokkar ved den overgripande, konvensjonelle regelen. Det kan følgjeleg hevdast at stilsystemet i *Mulholland Drive* legg seg til rette i ei klassisk form.

2.5. Ei deskriptiv oppsummering av dei to historielinene

Alt i alt kan ein oppsummere med å slå fast at den *fyrste* historielina funderast på klassiske prinsipp for scenisk oppbyggjing, og avanserer, med unnatak av det tilsørte protagonistfokuset, i samsvar med konvensjonelle forteljarmønster. Ho avsluttast imidlertid brått, utan at det narrative materialet er i nærleiken av nokon form for resolusjon, og må i så måte kunne seiast å representere eit avvik frå det kanoniske forteljarformatet. Den *andre* historielina er på si side mindre klassisk i den sceniske oppbyggjinga. Til gjengjeld munnar ho ut i ein endeleg resolusjon, der dei narrative trådane vevast saman i ein heilskapleg tydingsvev. Konklusjonen blir dermed at den fyrste historielina er prega av klassisk scenisk oppbyggjing, men manglande realisering av forteljingsfasane, til skilnad frå den andre historielina, som er prega av ei mindre stringent scenisk oppbyggjing, men ei meir klassisk realisering av forteljingsfasane. I deskriptiv forstand kan det følgjeleg hevdast at dei to historielinene står i eit diametralt tilhøve andsynes kvarandre, og at ingen av dei, trass i relativt klåre narrative orienteringar, realiserer det kanoniske forteljarformatet fullt og heilt. Både historielinene, isolerte kvar for seg, kan difor tilskrivast ein ukonvensjonell tendens.

2.6. Ei deskriptiv oppsummering av plottet og stilen i Mulholland Drive

Mulholland Drive sitt ukonvensjonelle preg trer enda klårare fram dersom ein løfter blikket frå dei to historielinene og freistar å innlemme dei i eit samlande tekstfokus. Dette skuldast i

all hovudsak den ikkje-lineære og ikkje-koherente strukturen, og det medførande brotet med det kanoniske forteljarskjemaets krav til konsistens og kontinuitet. Denne manglande koherensen spring ut av eit kløyvd narrativt fokus, der to separate historieliner med inkompatible premissbankar faldar seg ut suksessivt, utan å sveipe innom eksplisitte tangeringspunkt. Plottet sin fragmentariske struktur nærast ytterlegare av ei rekke umotiverte, ueksponerte identitetsfluktueringar og tidvis uklåre protagonistfokus. Slik blir filmforteljinga prega av eit sprikande rørslemønster, som bidreg til å aksentuere hendingsforløpet sin ikkje-lineære karakter. Mot denne bakgrunnen kan det hevdast at plottet i *Mulholland Drive*, på sitt manifeste nivå, materialiserer eit *dramatisk* brot med det kanoniske forteljarformatet sine krav til koherens og linearitet. Sjølv om filmens *stilistiske* verkemiddel manøvrerer i langt meir konvensjonelle farvatn, evnar ikkje denne formmessige konformiteten å kompensere for det konvensjonsbrytande innhaldet. Det er følgeleg ikkje utenkeleg at filmteksten ber i seg ein høg grad av friksjonspotensiale i høve ålmenn, konvensjonstufta avkodingskompetanse. I så måte er det freistande å hevde at *Mulholland Drive* utgjer eit utstrakt konvensjonsavkreftande forteljarmønster som *kan* tenkast å balansere opp mot risikoen for å trøyte ut tilskodaren si narrative interesse.

*Sleep is an under-ocean dipped into each night
At morning, awake dripping, gasping, eyes stinging*

Jim Morrison

*No hay banda! There is no band. Il n'ya pas d'orchestra
This is all a tape recording*

The Magician

Hey, pretty girl! Time to wake up

The Cowboy

3. TRANSFORMASJONEN FRÅ FILMTEKST TIL FABEL

Det ovanforståande kapittelet har vonaleg greidd å argumentere for at *Mulholland Drive* er ein filmtekst med svært ukonvensjonelle orienteringar, og at filmen representerer ei formidabel semantisk utfordring for filmsjåaren. Eit interessant spørsmål i forlenginga av ei slik påstandskjede, er om tilskodaren si narrative interesse, ønskjet om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon, i det heile teke *let seg løyse* inn i dette konkrete tilfellet. Dette kapittelet vil difor, ved å sjå nærare på prosessane som kan tenkast å spele inn i det aktuelle møtet mellom filmsjåar og filmtekst, undersøke om det er *mogleg* for tilskodaren å skape ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon av *Mulholland Drive*. Slik blir det fremja ein freistnad på å syne korleis motiverande faktor 1), identifikasjon av narrative element og strukturar som er berrsynte i filmteksten sjølv, faldar seg ut i praksis. På bakgrunn av dette kan det vonaleg opnast rom for å formulere hypotesar om kva manifest uttrykk den narrative interessa til tilskodaren vil kunne innta i møte med *Mulholland Drive*.

3.1. Filmtilskodaren

Dersom ein ønskjer å undersøke prosessane som verkar til å omdanne tekstlege element og strukturar til tilfredsstillande tydingskonstruksjonar, er det ikkje nok å fokusere på filmteksten åleine. Det er like viktig å studere *filmtilskodaren* si rolle i denne prosessen. Generelt kan ein seie at det i ein tidleg fase av medieforskinga var vanleg å operere med eit negativt publikumbilete. Kommunikasjonssituasjonen blei sett på som ein einvegsprosess, der publikum var passive mottakarar av medierte stimuli (McQuail 1997: 17). Dette synet blei særleg vektig artikulert av representantar for den såkalla 'Frankfurtskulen', som utvikla ideologikritiske teoriar om populærkulturen sin verknad på publikummet sitt. Mest kjend i så måte er Theodor W. Adornos utleggjingar om menneska sitt knefall for "[k]ulturindustriens kategoriske imperativ" (Adorno i Dahl (red.) 1973: 218), der massemedia framstillast som berarar av normer og verdisett som motstandslaust plantast i publikum. I filmteorien kom aspekt av det same negative publikumssynet til uttrykk i psykoanalytiske krinsar, ikkje minst i miljøet rundt tidsskriftet *Screen* på 1970-talet. Her blei filmmediet tillagt kraftige, umedvitne effektar, og tilskodaren sett på som "an epiphenomenon of the ideologies embodied in film and television texts" (Silverstone 1999: 137). Den psykoanalytiske rørsle, som var sterkt influert av Freud og Lacan, meinte med andre ord at publikummet så å seie blei *konstituert* av filmteksten sitt ideologiske innhald.

Den psykoanalytiske filmteorien hadde gode kår i det ideologikritiske klimaet som rådde den akademiske og politiske grunnen på 1960- og 70-talet. Men etter kvart, utover på 1980-talet, voks den *kognitivistiske* rørsle fram som ein motreaksjon til psykoanalysen. Kognitiv teori fokuserer på filmsjåing som ein *interaksjon* mellom tekst og lesar, og tilskriv med dette tilskodaren ei langt meir aktiv rolle enn eldre filmteoretiske perspektiv har hatt for vane. Kognitivismen stiller seg kritisk til psykoanalysen, som i følgje kognitivisten Noël Carroll fokuserer på irrasjonelle, umedvitne prosessar, og såleis "is restricted to dealing with phenoma that cannot be explained by other means" (i Bordwell og Carroll (red.) 1996: 65). Den kognitivistiske rørsle hevdar vidare at "questions about how people process, interpret, and respond to cinematic images and narratives are empirical questions, or, at least, incorporate an empirical dimension, which can be investigated by observing real viewers" (Prince i Bordwell og Carroll (red.) 1996: 72). Kognitivismen søker altså å ta utgangspunkt i dei aspekta av tilskodarakta som er *målbare* i vitskapleg forstand, for så å danne empirisk funderte slutningar på bakgrunn av dette. Dette inneber ikkje naudsynsvis at kognitiv teori tek *avstand* frå psykoanalysen. Tvert om er det fleire representantar for den kognitivistiske rørsle

som ser det psykoanalytiske omgrepsapparatet som godt eigna til å gjera greie for særleg den *emosjonelle* dimensjonen av filmsjåing. I så måte kan psykoanalysen seiast å utgjera eit supplement til kognitivismen si framherskande interesse for kognisjon. Slik sett komplementerer dei to rørsleane kvarandre; *saman* kan dei tenkast å representere eit analytisk rammeverk med potensiale for å måle eit meir utfyllande bilete av tilskodarens filmoppleving enn dei er istand til kvar for seg. Ei slik teoretisk syntetisering vil imidlertid vera eit altfor ambisiøst prosjekt for dette oppgaveformatet. Det er difor naudsynt å gjera eit val av teoretisk hovudfokus. Ettersom oppgåva si kunnskapsinteresse krinsar kring aspekt knytt til filmsjåarens omdanning av tekstlege element og strukturar til tilfredsstillande tydingskonstruksjonar, er det mest naturleg å tillegge kognitive, meiningsdannande prosessar ei større vekt enn emosjonelle, kjensledannande prosessar. Mot eit slikt bakteppe synast det *kognitive* teoriapparatet å utgjera den mest fruktbare innfallsvinkelen for oppgåveteksten sitt analytiske fokus.

3.1.1. Kognitiv teori

David Bordwell er utan tvil ein av kognitivismens aller fremste talsmenn innan nyare filmforskning. Han utviklar i det etterkvart klassiske verket *Narration in the Fiction Film* (1985) eit perspektiv på interaksjonen mellom film og tilskodar, der han freistar å identifisere kva meiningsdannande prosessar filmen utløyser hjå tilskodaren, og vidare *korleis* desse prosessane faldar seg ut i møte med konkrete filmtekstar. Bordwell sitt teoretiske utgangspunkt er ein premiss om at mennesket appliserer dei same fortolkningsstrategiane på film som i møte med kvardagslege fenomen. Han meiner difor at ein kvar teori som set seg føre å forklare filmtilskodaren sin sjåaraktivitet bør byggjast på *generelle* oppfatningar om persepsjon og kognisjon (Bordwell 1985: 30).

Bordwell ser på sansing som ein aktiv, styrt prosess, der individet konstruerer perseptuelle dommar på bakgrunn av umedvitne slutningar (Bordwell 1985: 31). Denne deduktive verksemda konstituerast av to ulike mentale prosessar. Den fyrste av desse, 'bottom-up', manifesterer seg som umiddelbare, ufrivillige reaksjonar på stimuli. Synet av ein slange eller hylet frå ein ulv kan til dømes framprovosere redsle, uavhengig av rasjonelle disposisjonar. Denne typen refleksar opptre i situasjonar der individet har tilgang til all naudsyn informasjon, og kan seiast å operere automatisk på eit instinktivt nivå. Den andre av dei to prosessane ber namnet 'top-down', og siktar til ein aktivitet der stimuli byggjast inn i

ein vidare fortoltingsstrategi basert på gissingar, forventingar og hypotesar. Denne operasjonen dreg vekslar på tidlegare røynsler og forkunnskapar, er uavhengig av stimulustid, og kan seiast å innehalde ein medviten, kontrollerande dimensjon. I motsetnad til 'bottom-up', aktiviserast 'top-down'-prosessen i møte med tvitydig og ufullstendig informasjon. Følgjeleg er det *denne* forma for slutningsdanningar som er mest framtrédande i filmsamanheng, sjølv om bae prosessane heile tida verkar saman i eit komplementært samspel (Bordwell 1985: 31).

Bordwell hevdar vidare at hypotesar om den perseptuelle røyndomen sluttast ved hjelp av organiserte kunnskapsbasar, eller *skjema*. Eit skjema er ei samling av allereie tileigna kunnskap som aktiviserast for å føreseie og klassifisere nye sansedata. Skjemaa konstituerast med andre ord av akkumulerte røynsler, som i strukturerte mønster styrer individet si tolking av innkomande informasjon. I denne samanhengen finn Bordwell det føremålsteneleg å referere til Reid Hastie sine tre skjematypar: 'prototype'-, 'template'- og 'procedural'-skjema (Bordwell 1985: 34-36). Den fyrste av desse skjemakategoriane, '*prototype*'-skjema, aktiviserast for å identifisere individuelle objekt og fenomen i verda. Meir spesifikt artar dette seg som eit mentalt bilete, eller ei førestilling, av korleis til dømes ein stol ser ut. Denne skjematypen kan følgjeleg seiast å utgjera eit av dei mest sentrale prinsippa til grunn for danninga av røyndomsverda vår. Overført til ein narrativ kontekst meiner Bordwell at 'prototype'-skjema har relevans for identifisering av agentar, hendingar, mål og stader.

Hastie si andre skjemaform, '*template*'-skjema, verkar på eit høgare nivå, som eit arkiveringssystem der objekt og fenomen sorterast innanfor ulike kategoriar. Ettersom denne skjematypen baserer seg på heilskaplege klassifiseringskunnskapar, gjer han det mogleg å supplere kjende strukturar med informasjon i ledd der denne eventuelt er fråværande. Ein vil til dømes i møte med den eine framveggen av eit hus høgst sannsynleg slutte at det eksisterer minst tre veggjar til. I slike samanhengar førekjem det døme på at tillærte *kategoriserande* kunnskapar assisterer individet i å formulere deduktive slutningar om den perseptuelle røyndomen.

Bordwell hevdar at den mest utbreidde 'template'-strukturen i narrativ forstand tek form av eit såkalla *kanonisk* forteljingsformat, sett saman av seks ulike fasar: introduksjon av setting og karakterar – eksposisjon av tinga sin tilstand – kompliserande handlingar – påfølgjande hendingar – utfall – avslutting (Bordwell 1985: 35). Bordwell hevdar vidare at det kanoniske skjemaet får ei materiell realisering gjennom forteljarmønsteret til den klassiske Hollywood-filmen. Dette mønsteret er organisert i henhald til grunnprinsippa i eit 'master schema', som representerer lekamgjeringa av ein narrativ struktur dei aller fleste medlemmene i kulturkrinsen vår nyttiggjer seg av for å forstå, hugse og gjenfortelje soger:

”The perceiver expects each event to be discriminable and to occur in an identifiable locale. The string of events should reveal chronological order and linear causality” (Bordwell 1985: 34). Spatial, temporal og kausal klårleik synast altså å representere grunnkomponentane den vestlege narrative kompetansen er tufta på, og utgjer dermed også kjerneinnhaldet i det kanoniske forteljarskjemaet.

’Prototype’- og ’template’-skjemane administrerast av ein overordna instans Hastie omtaler som *’procedural’-skjema*. Dette er ein storleik som omfattar tillært åtferd, aktivitetar som å sykle, sømje eller å teikne. I filmatisk forstand manifesterer denne skjematypen seg som ein kompetanse på å strukturere den narrative informasjonen individet tileignar seg på dynamisk vis. Reint praktisk inneber dette ein prosess som styrer korleis ulike skjema appliserast og omformast, alt etter i kva grad dei evnar å bidra til fortolking av den aktuelle stimulansen eller ei. Om ein til dømes opplever at ein bestemt stimulans ikkje let seg forklare innanfor rammene av eit ’template’-skjema, kan dette gje støytet til ei revurdering og mogleg omdefinering av dei omkringliggjande rammene. I ein filmatisk samanheng kan slike situasjonar mellom anna opptre dersom ein film bryt med mønsteret for den kanoniske forteljinga, og tilskodaren må justere forventingane sine for å finne fram til nye forklaringar på det som blir presentert (Bordwell 1985: 36). ’Procedural’-skjema er altså den instansen som utgjer tilskodaren sin evne til å møte narrativt materiale med fleksible og dynamiske fortolgingsstrategiar. Samstundes er det denne skjemaforma som til ei kvar tid utfører søk etter kausale, spatiale og temporale relasjonar (Bordwell 1985: 49). Slik verkar ’procedural’-prosessane som eit lokomotiv for tilskodaren sitt arbeid med å sameine informasjon innanfor eit narrativt rammeverk.

På eit meir spesifikt nivå kan ein seie at ’procedural’-skjema kontinuerleg arbeider med å legitimere tilstadeværet av ulike filmatiske tekstelement. Bordwell hevdar, i tråd med formalistiske teoriar, at tilskodaren i denne prosessen opererer med eit sett *’motivasjonar’* (Bordwell 1985: 36). ’Compositional’ motivasjon verkar til å legitimere materiale som naudsynt for forteljinga si oppbyggjing og utvikling (handling A og B må vera med for å underbyggje hending C). ’Realistic’ motivasjon forsvarar tekstelement som synast å samsvare med tilhøve i det verkelege livet (person D kan vera mordaren, fordi ho nettopp er typen til å utføre ei slik ugjerning). ’Transtextual’ motivasjon får tilskodaren til å sjå tilstadeværet av det filmatiske materialet som eit varemerke for eit overgripande tekstsysteem (i ein Western forventar publikum å sjå revolverkampar og saloonslagsmål, sjølv om dette ikkje har kausal interesse). ’Artistic’ motivasjon opptre når eit tekstelement synast å eksistere utelukkande for sin eigen del (bruken av eit vakkert landskapsbilete som ikkje har relevans for den narrative

samanhengen kan legitimerast i kraft av å inneha sjølvstendig estetisk verdi). Bordwell hevdar at det er dei tre fyrste av desse motivasjonsformene som førekjem oftast i film. Dei verkar som regel samstundes, og bidrar såleis til å støtte og underbygge kvarandre. 'Artistic' motivasjon er langt sjeldnare, og synast å opptre i høve der tilskodaren ikkje kan dra vekslar på nokon av dei andre motivasjonsformene.

3.1.2. Sujett og fabel

Sjølv om Bordwell fokuserer på tilskodaren som eit aktivt, meiningsdannande subjekt, hevdar han samstundes at denne meiningsdanninga ikkje faldar seg ut i fri dressur, men at ho 'temjast' av strukturelle føringar i teksten: "The artwork sets limits on what the spectator does. Salient perceptual features and the overall form of the artwork function as both triggers and constraints. The artwork is made so as to encourage the use of certain schemata" (Bordwell 1985: 32). Bordwell meiner med dette at ein film er konstituert av ei rekke element som "cues the spectator to execute a variety of operations" (Bordwell 1985: 29).

Bordwell hentar omgrep frå russisk formalisme for å illustrere skiljet og samanhangen mellom filmteksten før og etter han har vore gjenstand for tilskodaren sine fortolkande operasjonar. Han refererer til omgrepa 'fabel' og 'sujett' som dekkande termar i så måte. 'Fabel' viser til den imaginære konstruksjonen som oppstår som eit svar på tilskodaren sin innsats for å sameine narrativt materiale i kausale, spatiale eller temporale relasjonar (Bordwell 1985: 49). Ein filmisk fabel kan såleis seiast å utgjera resultatet av sjåaren sine gissingar og slutningar, og eksisterer berre på eit idenivå som ein ikkje-materiell storleik. 'Sujettet' utgjør organiseringa av det narrative materialet tilskodaren presenterast for, og representerer dermed filmen sin dramaturgi. Sujettet fungerer på denne måten som ein materiell presentasjon av fabelen (Bordwell 1985: 50). Ein kan difor seie at det er *sujettet* som danner utgangspunktet for dei aktive fortolkingsstrategiane som oppstår i møtet mellom film og publikum. For medan fabelen er summen av tilskodaren sine kognitive operasjonar, er det sujettet som legg premissar for og strukturer denne aktiviteten. Bordwell hevdar samstundes at sujettet interagerer med 'stil', eit omgrep som viser til filmen sine tekniske grep (t.d. klipp, lyd og mise-en-scène). Sujett lekamgjer film som ein dramaturgisk prosess, stil i teknisk forstand. I dei aller fleste samanhengane vil det stilistiske systemet bli dominert av sujettet. Likevel, i kraft av å vera berre ei av fleire moglege former for tekniske sujettrealiseringar, øver også stilen innflytnad på tilskodaren sine perseptuelle og kognitive aktivitetar. Det

stilistiske systemet spelar dermed ei viktig rolle i filmen, sjølv om det 'berre' tener til å underbygge sjettet. Summen av stil og sjett kan såleis seiast å utgjera den materielle representasjonen av fabelen, ettersom "the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula" (Bordwell 1985: 53).

3.2. Avkodinga av *Mulholland Drive*

Mulholland Drive sine talrike avvik frå det kanoniske forteljarformatet kan trygt seiast å setje filmtekstens narrative integritet i fare. Dei aktuelle konvensjonsbrota faldar seg ut i eit perforerande mønster, som ei kvilelaus pendling mellom detaljar og strukturar på mikro- og makronivå. Slik risikerer *Mulholland Drive* å diskvalifisere sjølve seg som ei narrativ eining. I mange tilfelle vil det då truleg også vera nettopp dette som blir tilskodarens dom over filmen. Det er i så fall ein dom ein må ta på alvor; dersom ein tilskodar opplever ein filmtekst som uforståeleg, *opplevast* han som uforståeleg, uavhengig av kva alle andre måtte seie og meine. Samstundes må det vera lov til å argumentere for at det i visse samanhengar kan gøyme seg narrative element og strukturar bak eit obskurt ytre, og at det i slike tilfelle er mogleg for tilskodaren å etablere ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon dersom han evnar å avdekke desse elementa og strukturane. I møte med konvensjonsavkreftande filmar er det nettopp dette som utgjer målet for tilskodarens meiningssøk: å mane sjettets løynde narrative autoritet ut av eit ikkje-autoritært skal. Lukkast tilskodaren med ei slik utdriving, blir den skjembaserte tydingsdanninga hans assistert og dirigert av tekstlege føringar, samstundes som filmen sitt polysemiske register snevrar saman og gjerdast inn.

Mulholland Drive er ein film som ber preg av å vera strukturert i samsvar med ein narrativ vilje eller logikk. Dette forholdet kjem imidlertid ikkje *umiddelbart* til uttrykk, det artikuleraast snarare implisitt, på eit *subtelt* nivå. Filmteksten må følgeleg kunne seiast å representere eit sjett med løynd narrativ autoritet. Dei følgjande avsnitta vil freiste å vise korleis kognitive prosessar assisterer tilskodaren med å spore opp denne autoriteten, for vidare å drive transformasjonen av *Mulholland Drive* sitt ikkje-lineære og ikkje-koherente sjett til ein samanhengande fabel. Herunder vil det bli argumentert for at filmens utstrakte brot med klassiske forteljarmønster gjev god grunn til å hevde at tilskodarens avkodingskompetanse utfordrast i langt sterkare grad enn i møte med meir konvensjonelle verk, og at fortolkingsarbeidet difor blir særleg friksjonsfylt. I vitskapleg forstand er dette eit interessant utgangspunkt for ein analyse. Di mindre automatisert tilskodarens avkoding er, di meir

aksentuerast og tydeleggjerast dei perseptuelle og kognitive prosessane som konstituerer mentale tydingskonstruksjonar. *Mulholland Drive* burde difor eigne seg godt til ein diskusjon om operasjonane som spelar inn i transformasjonen frå filmtekst til fabel.

I det følgjande analysearbeidet er det truleg mest føremålsteneleg å byrje med å sjå nærare på elementa og strukturane i filmteksten som i størst mogleg grad *korresponderer* med konvensjonelle forteljarmønster. Dette er tekstlege konstituentar som aktiviserer tilskodarens internaliserte avkodingskompetanse, og som difor, etter alt sannsyn, vil bli gjenstand for ei relativ motstandslaus dechiffriering. Etter dette vil det vera naturleg å gripe tak i dei mange elementa og strukturane som representerer *avvik* frå konvensjonelle forteljarmønster. Dette er teksturar som *dissonerer* med tilskodaren sin tillærte avkodingskompetanse. Kapittelet vil i så måte røre seg mot ein stadig meir friksjonsfylt posisjon. Temperaturen og intensiteten til dei kognitive prosessane vil venteleg auke proporsjonalt med denne rørsla.

3.2.1. 'Bottom-up'-strukturar i *Mulholland Drive*

Det er i utgangspunktet høgst problematisk å hevde at ei avkoding kan vera friksjonsfri. Sjølv den enklaste av alle budskapar fordrar ei aktivisering av kognitive ressursar for å bli forstått. Tilskodaren kan ikkje absorbere ei tyding passivt; einkvar stimulans må føredlast av mentale skjemastrukturar for å innta ei semantisk form. Unnataket er strukturar med 'bottom-up'-appell. Dette er stimuli som utløyer automatiserte, instinktive reaksjonar, og som difor inviterer til umiddelbare avkodningar, uavhengig av tilskodarens skjemabaserte eigeninnsats. I sin ytste konsekvens er det då også mogleg å sjå *Mulholland Drive* som ein vev av ei lang rekke 'bottom-up'-impulsar. Desse impulsane kan grovt delast inn i ein diegetisk og ikkje-diegetisk kategori. Den diegetiske 'bottom-up'-kategorien dominerast i høg grad av visuelle element. Framtredande døme på dette er innslag med valdelege (t.d. segment 2, 19, 26, 32 og 67), nifse (t.d. segment 6 og 48) og seksuelle (t.d. segment 41, 51, 59, 60 og 62) fasettar. Visuelle representasjonar av vald, skrekk og seksualitet appellerer til grunnleggjande menneskelege drifter og mentaltilstandar,¹⁴ og utløyer difor – i større eller mindre grad – automatiserte, ufrivillige reaksjonar hjå tilskodaren. Dei kommuniserer med andre ord umiddelbart, og kan i så måte sjåast som filmtekstens enklaste og mest grunnleggjande morfem. Det er imidlertid viktig å tilføye at desse visuelle representasjonane må supplerast av

¹⁴ Høvesvis aggresjon/avsky, gru/redsle og lyst.

auditive element for å realisere 'bottom-up'-potensialet sitt fullt ut. Di meir det filmatiske materialet evnar å imitere tilskodaren si røynsle av den verkelege verda, di meir intens vil sannsynlegvis også kvaliteten på den automatiserte reaksjonen bli.¹⁵ Den diegetiske lyden er difor ein sentral komponent i einkvar 'bottom-up'-struktur. Eit særleg godt døme på dette opptrer i den fyrste elskovssekvensen med Betty og Rita (segment 51). Heile denne akta utspelar seg i eit mørklagt rom, der ein rett nok kan skimte nakne kroppar i seksuell utfolding, men der det likevel er *kontentumsporet*, den aksentuerte lyden av det elskande parets pust, lepper, tunger og kjærteikn, som meir enn noko anna understrekar det intime og kroppslege møtet mellom dei to karakterane. Eit anna uttrykk for det same opptrer i framstillinga av trafikkulukka i segment 2, der den metalliske støykakafonien frå kollisjonen understrekar voldsemda i situasjonen vel så effektivt som dei akkompagnerande bileta. Både desse døma på auditiv prominens er i følgje Michel Chion ein del av ei generell utvikling i Hollywood, der nyare, avansert lydteknologi har bidrege til å auke lydsporets kvalitet, tyding og status i filmatisk samanheng. Resultatet er at den visuelle representasjonen av objekt og fenomen i sterkare grad enn tidlegare supplerast av ein framtrедande auditiv representasjon, og såleis får ein meir komplementær karakter. Chion hevdar på bakgrunn av dette at den moderne teknologien sine skarpe og sofistikerte lyddefinisjonar "are reintroducing an acute feeling of the materiality of things and beings, and they herald a sensory cinema" (1994: 155). Det er med andre ord mogleg å tenke seg at dei seinare års endringar i kvalitativ attgjeving og kvantitativ bruk av auditive element har verka til å *aksentuere* filmtekstars 'bottom-up'-strukturar, både med og utan akkompagnement frå visuelle stimuli. Så kan i alle fall seiast å vera tilfelle i *Mulholland Drive*, der den diegetiske lyden ved fleire høve spelar ei svært sentral rolle i representasjonar med umiddelbar avkodingsappell.¹⁶

Den auditive dimensjonen er endå meir framtrедande i den *ikkje-diegetiske* 'bottom-up'-kategorien, som utelukkande er sett saman av soniske element. Dette forholdet manifesterer seg fyrst og fremst gjennom det utstrakte innslaget av nonfigurative lydkulissar i filmteksten. Hovudfunksjonen til desse kulissane synast vera å besjele narrative element og

¹⁵ Filosofen Gregory Currie si lansering av omgrepet 'perseptuell realisme' kan tenkast å ha relevans for denne diskusjonen. Currie skriv at "a mode of representation is realistic when, or to the degree that, we employ the same capacities in recognizing its representational content as we employ in recognizing the (kind of) objects it represents" (i Bordwell og Carroll (red.) 1996: 327). Perseptuell realisme fremjer ikkje med dette noko krav om at film skal servere isomorfiske kopiar av dei representerte fenomena som eksisterer a priori i den verkelege verda. Posisjonen byggjer heller på at *røynsla* av å sjå film kan likne den menneskelege *perseptuelle* røynsla av verda i den grad den filmatiske framstillinga evnar å imitere vår sansing og konsepsjon av henne.

¹⁶ Sjå t.d. slagsmålet mellom Adam og Gene (segment 26), Betty og Woody si erotiserte leseprøve (segment 41), Adam sitt golfkølleåtak på bilen til Castigliani-brørne (segment 16), det knuste kaffiserviset (segment 64) og krangelen mellom Diane og Camilla (segment 61).

strukturar med kjenslestyrande stemningar. Forutan å kople kognisjon med emosjon på eit overordna, skjemastyrt nivå, verkar dei slik til å setje emosjonell farge til umiddelbare 'bottom-up'-impulsar. Eit godt døme på denne fargeleggjinga finn stad i sekvensen der Dan og Herb går ut i bakgarden til "Winkie's" for å leite etter den gruvekkande mannen frå Dan sin draum (segment 6). Heile denne scena er strukturert som ei eskalerande spaningskurve, der klimakset legg opp til ein sjokkreaksjon hjå tilskodaren idet mannen frå draumen brått avdekkast bak ein murvegg. Denne spaningsutløysinga, det orgastiske sjokket, må kunne seiast å kvile på ein 'bottom-up'-struktur, som i all hovudsak fødest av den brå og umiddelbart skremmande visuelle framtoninga til mannen bak muren.¹⁷ Samstundes er det liten tvil om at det akkompagnerande ikkje-diegetiske lydglimet bidreg til å gjera gyset endå meir intenst. Dette forholdet blir særleg tydeleg når mannen frå draumen dukkar opp igjen mot slutten av filmen (segment 66 og 69), denne gongen *utan* å ha selskap av noko auditivt støkk. Sjølv om den visuelle stimulansen her er tilnærmingsvis den same som i det føregåande dømet, er sjokkimpulsen så og seie fråverande. Lydsporet i *Mulholland Drive* spelar med andre ord ei svært viktig rolle i arbeidet med å aksentuere 'bottom-up'-strukturar i filmteksten. Eit anna døme som illustrerer dette er det disharmoniske fiolinstøtet som opptre idet Betty og Rita oppdagar den døde kvinna i senga til Diane (segment 48). Også her verkar eit ikkje-diegetisk lydelement saman med ein brå og skremmande visuell stimulans (eit rotnande kvinnelik) til å kommunisere ei umiddelbar uhygge.

Ifrå eit meir overordna perspektiv kan det hevdast at det ikkje-diegetiske lydsporet verkar til å så ei generell, dempa uro gjennom store delar av filmteksten. Denne uroa representerast fyrst og fremst av lågfrekvente, disharmoniske klangbilete, som ligg smurt utover store delar av filmteksten, der dei ikkje berre akkompagnerer skremmande fenomen og situasjonar, men også scenar av triviell art. Slik gjennomsyra filmen av eit gnagande, nærast allstadverande pandemonium, som let til å eksistere relativt uavhengig av dei visuelle omgjevnadene.¹⁸ Sjølv om desse lågfrekvente, dissonerande lydkulissane langt på veg synast vera tilbøyelege til å trigge urovekkande 'bottom-up'-impulsar, vil somme av dei truleg også aktivisere skjemabasert kognisjon. Musikkteoretikarane Fred Lerdahl og Ray Jackendoff hevdar til dømes at identifikasjon av jamvel så enkle musikalske element som rytmiske strukturar involverer komplekse mentale operasjonar "that include establishing a kind of metric hierarchy, breaking a phrase into smaller and smaller chunks or groups, and identifying the middle level of that hierarchy that provides the basis for a piece's metric organization"

¹⁷ Jf. bilete 4 i vedlegg B.

¹⁸ Jf. vedlegg A for ein fylldigare oversikt over dette.

(Smith i Bordwell og Carroll (red.) 1996: 239-240). Legg ein denne premissen til grunn, vil dei delane av *Mulholland Drives* lydkulissar som alternerer mellom nonfigurative og figurative musikalske landskap tidvis skri utover 'bottom-up'-kategorien. Følgjeleg er det berre dei reint abstrakte partia av det ikkje-diegetiske audiosporet som kan seiast å vera umiddelbart meiningsberande.

Sjølv om det opptre ei rekke 'bottom-up'-strukturar i *Mulholland Drive*, er tydingsomfanget av desse relativt avgrensa i den totale filmtekstlege samanhengen. Dette skuldast den svært marginale referansekrafta slike impulsar må seiast å ha. 'Bottom-up'-stimuli appellerer til instinkt og kjensler snarare enn kognisjon, og er i så måte ikkje i stand til å bera mening som peikar ut over sin eigen eksistens. Likevel spelar dei ei viktig rolle i kraft av å tilføre forteljarstoffet emosjonelle valørar. Slik sett kling 'bottom-up'-strukturane med under tilskodarens fabelkonstruksjon som livgjevande, stemningsskapande pust inn i filmtekstens narrative materiale.

3.2.2. Skjemabasert avkoding

Det er tilskodaren sine 'top-down'-prosessar, den skjemabaserte avkodinga, som utgjer den viktigaste drivkrafta i transformasjonen frå filmtekst til fabel. 'Prototype'-, 'template'- og 'procedural'-skjema er heilt sentrale i arbeidet med høvesvis å identifisere, kategorisere og strukturere det narrative materialet, for slik å foredle det til tilfredsstillande tydingskonstruksjonar. Den skjemabaserte avkodinga representerer dermed ein meir komplisert prosess enn den umiddelbare 'bottom-up'-impulsen. Det er imidlertid ikkje slik at filmsjåaren naudsynsvis opplever den eine mentale rørsle som meir krevjande og kompleks enn den andre. For på same måte som 'bottom-up'-strukturane i *Mulholland Drive* kan seiast å kommunisere umiddelbart med publikummet sitt, huser filmen også stimuli med 'top-down'-appell som legg opp til ein relativ friksjonsfri dialog med tilskodaren. Dette er hovudsakleg narrative element og mønster som korresponderer med det kanoniske forteljarformatet, og som såleis aktiviserer konvensjonstufta, internalisert avkodingskompetanse. *Mulholland Drive* er, trass i ei mengd ukonvensjonelle orienteringar, full av eksempel på dette. Når filmteksten til dømes rører seg frå eit etableringsbilete av eit byggeksteriør til eit bilete av eit interiørsituasjon, tilseier den konvensjonaliserte avkodingskompetansen vår at eksteriøret og interiøret er knytt saman. Tilskodaren vil difor

med stort sannsyn slutte at klippet til kontoret som følgjer etableringsbiletet av fasaden til *Ryan Entertainment*, faktisk refererer til *innsida* av dette bygget (segment 15). Eller at samtalen mellom Dan og Herb spelar seg ut på eitt av borda på "Winkie's", slik den føregripande fasadeinnstillinga ber bod om (segment 6). Det er imidlertid freistande å hevde at fokuset i ein så innfløkt filmtekst som *Mulholland Drive* ikkje bør rettast inn mot berrsynlege semantiske mønster som dette, ettersom dei heller ikkje representerer særleg avgjerande kognitive utfordringar for tilskodaren. Dei følgjande avsnitta vil snarare gripe fatt i dei aspekta av den skjemabaserte avkodinga som *skil* seg frå den internaliserte kompetansen. Vonaleg kan ein slik strategi skaffe til vege prov for at det, trass i utstrakte konvensjonsavkreftingar, er mogleg å argumentere for at *Mulholland Drive* faktisk huser eit potensiale for å konstruere ein samanhengande fabel.

3.2.2.1. 'Prototype'-skjema

Førre kapittel argumenterte for at *Mulholland Drive* er prega av eit kløyvd forteljarfokus, der to tilsynelatande inkompatible historieliner faldar seg ut i kvar sin tilmålte sujettdel. Det er freistande å hevde at det er denne toledda strukturen som meir enn noko anna distanserer filmteksten frå konvensjonelle forteljarmønster, og såleis vanskeleggjer tilskodarens mentale avkodingsarbeid. Filmsjåaren si sentrale kognitive utfordring vil difor måtte krinse kring arbeidet med å sameine dei to historielinene i *ei* overgripande tydingseining. Det er då også fleire element i sujettet som talar for gjennomføringa av ein slik operasjon. Ei rekke karakterar, namn, stader, gjenstandar og hendingar opptrer nemleg i båe historielinene, og synast dermed å insinuere ein samanheng, trass i den tilsynelatande inkompatible relasjonen som verkar mellom dei to. Tilskodaren sin kompetanse på å identifisere og kjenne att slike element vil difor vera heilt avgjerande i denne fasen av fabelkonstruksjonen. Denne kompetansen konstituerast, som tidlegare nemnd, av 'prototype'-skjema. 'Prototype'-skjema kan med andre ord tilskrivast ei avgjerande rolle i tilskodaren sitt arbeid med å kartlegge repeterte element og strukturar på tvers av det kløyvde forteljingsuniverset. På dette viset sankar dei indisiar for at dei to sujettdelane står i ein form for samanheng med kvarandre. I så måte utgjer 'prototype'-skjema ein viktig føresetnad for at filmsjåaren skal kunne transformere den fragmenterte teksten til ein konsistent fabel.

Det beste dømet på samanfallande element på både sider av *Mulholland Drive* sitt kløyvde narrative univers, er karakterar som uttrykker ein form for identitetsmessig konstans frå den eine historielina til den andre. *Adam* er det mest framtrедande dømet i så måte. Han fyller rolla som protagonist i biforteljinga til den fyrste historielina, og har dessutan ein framskoten posisjon som Camilla sin elskar i historieline to. Identiteten hans synast vera lite affisert av overgangen mellom dei to sujettdelane. Han har den same fysiske framtoninga, ber det same namnet, bur i den same villaen, og utøver det same virket som filmregissør i Hollywood, stutt sagt: Adam lever i grove trekk det same livet i kvar av dei to historielinene. Dette poenget understrekast av at han, rett før han annonserer det komande giftarmålet med Camilla i andre historieline, oppsummerar skilsmålet frå den førre kona si med følgjande utsagn: "So I got the pool, and she got the pool man. I couldn't believe it. I wanted to buy that judge a Rolls Royce" (segment 64). Dette utsagnet etablerer ein direkte referanse til sekvensen der Adam avslører affæren mellom ektefella Lorraine og bassengrensaren Gene i historieline ein (segment 26). Slik oppstår det ein eksplisitt relasjon mellom dei to historielinene som samstundes uttrykker ein form for identitetsmessig kontinuitet på Adam sine vegne. Mot denne bakgrunnen kan det hevdast at Adam er den einaste av dei *centrale* karakterane i *Mulholland Drive* som spelar ei direkte rolle heile filmen igjennom. Det finn imidlertid stad fleire døme på meir perifere karakterar som let til å opptre med same identitet gjennom både historielinene. *Joe* opererer til dømes som leigemordar både i den fyrste (segment 19 og 21) og den andre delen (segment 65) av det kløyvde sujettet. Ettersom filmteksten knapt gjev nokon annan informasjon om rollefiguren hans, synast dette, forutan den materielle representasjonen, vera det einaste karaktertrekket som er klårt definert for tilskodaren. Joe kan difor, om enn på langt tynnare grunnlag enn i høvet med Adam, seiast å vera ein karakter som 'overlever' overgangen mellom dei to historielinene. Eit tredje døme er *Woman in #12*, som i den fyrste sujettdelen opptre som naboen til Diane (segment 47 og 48). I den andre sujettdelen fyller ho den same naborolla, idet ho oppsøker Diane i leiligheten hennar for å hente eit attlagt flyttelass (segment 59). Det er eit interessant poeng i denne samanhengen at *Woman in #12* også fremjer ein verbal referanse til dette flyttelaset i den *fyrste* historielina. Slik verkar ho til å etablere endå ein eksplisitt relasjon mellom dei ulike historielinene som peikar ut over hennar eigen fysiske kontinuitet i det kløyvde narrative universet.¹⁹

I tillegg til karakterar som fyller den same rollefunksjonen i både historielinene, rommar filmteksten også døme på karakterar som vekslar mellom å vera aktive agentar og

¹⁹ Denne identitetsmessige konstansen uroast imidlertid av *Woman in #12* sin mangel på epistemologisk konstans (jf. diskusjonen i kapittel to, s. 27).

kulisseliknande objekt i kvar sujettdel. Dette poenget er slåande i sekvensen der Adam annonserer giftarmålet mellom han og Camilla i den andre historielina (segment 64). Her presenterast The Cowboy, Vincenzo Castigliani og Camilla Rhodes (II) i stutte glimt, utan at nokon av dei let til å øve berrsynleg innverknad på den narrative utviklinga. Slik sett utgjer dei nemnde karakterane i beste fall visuelle ekko av dei langt meir profilerte dobbeltgjengarane deira i fyrste historieline. Dei visuelle ekkoa fyller imidlertid ein viktig narrativ funksjon, i kraft av å etablere nok ein relasjon mellom dei to sujettdelane. Denne relasjonen underbyggjast på same vis av Dan, som opptrer som ein aktiv agent i fyrste historieline (segment 6), for så å inneha status som kulisseliknande objekt i den andre historielina (segment 65).

Den gruvekkande mannen frå Dan sin draum er ein karakter som aldri tek direkte del i filmen si handling, men som likevel må kunne seiast å materialisere ein samanheng mellom dei to sujettdelane. Han introduserast fyrste gong i "Winkie's"-scena med Dan og Herb i historieline ein (segment 6), og dukkar så opp igjen rett før den andre historielina avsluttast med Diane sitt sjølv mord (segment 66). The Blue Haired Lady er ein annan tilbaketrukken karakter som primært synast å fylle ein visuell funksjon, men som samstundes held bustad på kvar side av overgangen mellom dei to historielinene (høvesvis segment 55 og 71). Såleis er også denne rollefiguren med på å tale for ei sameining av det ikkje-koherente sujettet. Det same kan seiast om Irene og mannen hennar, som opptrer ved tre ulike høve, fyrste gong i dei overeksponerte biletglimta under filmtekstens prolog, i *førekant* av historieline ein (segment 1), andre gong som Betty sitt reisefølgje på flyplassen i Los Angeles (segment 9), og tredje gong som visualiserte katalysatorar for Diane sitt sjølv mord (segment 67).

Ein annan type karakterrelatert samanheng, er materielle representasjonar som går att i både historielinene, men som refererer til ulikt innhald. Dette poenget er aller mest tydeleg i representasjonane av Betty og Diane. Både desse karakterane, som innehar status som protagonistar i høvesvis historieline ein og to, gestaltast av den same skodespelaren, og ber såleis identisk fysisk framtoning.²⁰ Suettet impliserer slik at det ligg føre ein samanheng mellom dei to rollefigurane, trass i store biografiske og personlegdomsrelaterte kontrastar. Der Betty synast vera positiv, optimistisk, altruistisk, uskuldsrein og naiv, i tillegg til å stå på terskelen til å gjera suksess i Hollywood, står Diane fram som ein sjølvdestruktiv, desillusjonert og bitter karakter, sterkt prega av at draumane hennar om kjærleik og filmstjerneliv har havarert og utarta til eit nådelaust mareritt. I så måte utgjer Betty og Diane

²⁰ Jf diskusjon i kapittel to, s. 26-27.

bipolare storleikar, der den eine representerer antitesen til den andre, og der det berre synast vera den utsjånadsmessige likskapen som bind dei saman. Store delar av denne diametrien kan også seiast å vera verksam mellom Rita og Camilla, som deler den same materielle representasjonen i kvar si historieline, men som samstundes er svært ulike som typar. Minnelause Rita utstrålar mykje av Betty sitt uskuldspreg, og er dessutan varsam og mild i framferda si. Camilla, derimot, uttrykker ein høg grad av sjølvtilitt, aggresjon, kynisme og seksuell energi. Mot denne bakgrunnen er det freistande å hevde at Rita og Camilla er like forskjellige frå kvarandre som Betty og Diane, og at det også i dette tilfellet berre let til å vera det utsjånadsmessige samsvaret som sameiner dei. Hovudpoenget her er imidlertid at det, trass i alle ulikskapane, *finst* likskapar mellom karakterane som impliserer ein overgripande samanheng på tvers av historielinene. Dette mønsteret styrkast ytterlegare av meir perifere rollefigurar som bevarer det materielle skalet sitt, men som endrar identitet ved overgangen mellom dei to sujettpartia. Coco sin transformasjon frå landlady til Adams mor er omtalt i førre kapittel. Eit endå svakare artikulert, men minst like interessant døme, er servitrisa på ”Winkie’s” som i fyrste historieline ber namneskiltet ”Diane” (segment 29), og i andre historieline ber namneskiltet ”Betty” (segment 65). Ho går dermed, i namnemessig forstand, igjennom den diametralt motsette rørsle av protagonisten i dei respektive sujettdelane. Denne symmetriske diametrien kan seiast å byggje endå ei bru over det kløyvde forteljingsuniverset.

Eit siste type karakterrelatert samband på tvers av dei to historielinene kan tilskrivast karakterar som opptrer ’live’ i den eine delen, for så bli ein verbal referanse til del i den andre delen. Bob Brooker er eit godt døme på dette. Han introduserast for Betty i førekant av leseprøva hennar i historieline ein (segment 41), og blir deretter omtalt av Diane sin sidemann under trulovingsfesten til Adam og Camilla i historieline to (segment 64). Under den same festen fortel Diane at den avdøde tanta hennar jobba med film i Hollywood. Denne informasjonen kan setjast i eit indirekte samband med Betty si tante, Ruth, som jobbar som filmskodespelar i fyrste historieline, der ho også opptrer i levande live ved fleire høve (segment 5 og 57). Eit liknande døme finn stad i tilknytning til Diane Selwyn-karakteren. *Namnet* hennar gravast fram og blir ein viktig referanse under Rita og Betty sitt detektivarbeid i sujettparti ein (segment 30). Men Diane får fyrst ein materiell representasjon i siste historieline. Slik oppstår det nok eit døme på ein karakter som attgjevast indirekte i den eine sujettdelen og direkte i den andre, og som såleis verkar til å implisere ein form for kontinuitet og samband mellom dei to historielinene. Ein noko annleis mekanisme trer i kraft i høve Camilla Rhodes sin rollefigur, som opptrer med same identitet, men ulik materiell

representasjon i dei respektive sujettpartia.²¹ Under trulovingsfesten i historieline to fortel Diane at Camilla fekk hovudrolla i *The Sylvia North Story*. Denne hendinga utspelar seg i fyrste historieline, men då med Camilla Rhodes (II)-representasjonen av Camilla. Det finn med andre ord stad eit døme på manglande fysisk karakterkonstans, på same tid som innhaldet dei vekslende representasjonane refererer til er det same. Camilla Rhodes-karakteren kan såleis seiast å uttrykke kontinuitet på tvers av *Mulholland Drive* sitt splitta narrative univers. Dette taler ytterlegare for ei sameining av den toledda sujettstrukturen under ein konsistent fabelkonstruksjon.

Det er ikkje berre karakterar som går att i båe historielinene. Ei rekke *lokalitetar* gjer det same. "Winkie's" (segment 6 og 29 + segment 65), Adam sin villa (segment 26 og 32 + segment 64), "Mulholland Drive" (segment 2 og 63), og leiligheten til Diane (segment 48 + segment 59, 62, 67 og 68) er alle døme på dette. Både Betty og Diane fortel dessutan at dei opprinneleg kjem ifrå Deep River, Ontario (høvesvis segment 13 og 64). Tilsvarande opptrer fleire *gjenstandar* i båe sujettpartia. Den mystiske blå boksen introduserast til dømes for fyrste gong i "Club Silencio"-scena mot slutten av historieline ein (segment 55), og dukkar opp att i papirposen til mannen frå Dan sin draum på tampen av den andre historielina (segment 66). Ein annan repetert gjenstand, er telefonen ved oskebegeret og den raude lampeskjermen. Denne opptrer fyrste gong i historieline ein, som siste ledd i ei kjede av oppringingar utløyst av Mr. Roque sin beskjed om at "The girl is still missing" (segment 8). Den same telefonen eksponerast på ny i andre historieline, og avdekkast då som eit møblement i Diane sin leilighet (segment 62). Ettersom Mr. Roques utspel følgjer umiddelbart etter Rita si overleving av attentatet mot henne, synast sujettet her å appellere til tilskodarens evne til å identifisere og kjenne att denne visuelle samanhengen, for derpå å dedusere at det er *Diane* som står bak attentatfreistnaden. I så måte får publikum svar på ei gnagande gåte gjennom eit klassisk 'setup'/'payoff'-arrangement, der det plantast tilsynelatande uvesentleg informasjon i sujettet som vinn avgjerande tyding i ljøs av data som gjerast tilgjengeleg seinare (Eriksen 2000: 56-57). Ein liknande 'setup'-invitasjon kan knytast til kvinneliket som blir oppdaga av Betty og Rita i historieline ein (segment 48). 'Payoff' til dette elementet utløysast ved to høve i den påfølgjande historielina. Fyrst *indirekte*, ved at Diane vaknar opp i same seng og positur som liket (segment 59). Seinare *direkte*, idet Diane tek livet sitt og segnar om, nok ein gong i same seng og positur som kvinneliket frå

²¹ Jf. bilete 6, vedlegg B.

historieline ein (segment 68). Sujettet synast dermed endå ein gong å appellere til tilskodarens evne til å identifisere visuelle samanhengar, og såleis slutte at det er Diane sitt lik som avdekkast i historieline ein.

Ein siste elementkategori som går att i båe historielinene, er *hendingar*. Eit framtrekande døme på dette er replikken ”This is the girl”, som artikulert ved heile fire spreidde høve av fire ulike karakterar. Fyrste gong av Luigi Castigliani idet han viser fram eit bilete av Camilla Rhodes (II) og gjev Adam ordre om å tildele henne hovudrolla i filmen hans (segment 15), andre gong av The Cowboy når han repeterer den same ordren for Adam (segment 34), tredje gong av Adam sjølv idet han gjev hovudrolla til Camilla Rhodes (II) under auditionen hennar (segment 43), og fjerde gong av Diane når ho viser eit bilete av Camilla til Joe og betaler han for å drepe henne (segment 65). ”This is the girl” repeterast følgeleg tre gonger i fyrste historieline og ein gong i andre historieline. I så måte utgjer denne replikken nok eit element som impliserer ein samheng mellom dei to sujettpartia. Eit noko mildare uttrykk for det same kan tilskrивast filmens innleiande dansesekvens (segment 1), der eit overeksponert bilete av ei triumferande Betty (flankert av Irene og mannen hennar) leggjast over kollasjen av dansande par. I den andre historielina oppstår det ein indirekte referanse til denne sekvensen, når Diane fortel om den utløyande årsaken til at ho kom til Hollywood: ”I’ve always wanted to come here. I won this jitterbug contest. That sort of lead to acting” (segment 64). Slik knytast det enda eit band mellom dei to sujettpartia. Dette sambandet blir ytterlegare aksentuert av ei avgrensa *hendingskjede* som går att i båe historielinene. Delar av sekvensen som føregrip drapsforsøket på Rita (segment 2) kopierast nemleg i den andre sujettdelen, men denne gongen med Diane i Rita sin stad (segment 63). Den audiovisuelle likskapen – innstillingar, klipp, musikk og replikkar – er nærast total. Det parallelle avansementet til dei to sekvensane opphøyrer fyrst ved punktet der limousinen stoppar. Her tek dei respektive historielinene ulike retningar. Rita blir nær drepen, fyrst av attentatmennene, deretter i den intervenerande bilulukka, medan Diane plukkast opp av Camilla, som fører henne opp til festen i Adam sin villa. Sjølv om det temporale *forløpet* til den samanfallende hendingskjeda har ein relativ knapp karakter i kvantitativ forstand, er dette eitt av dei attgåande elementa som truleg trer klårast fram frå den filmatiske teksturen. Dette skuldast at den repeterande dimensjonen materialiserar seg som ein *struktur*, eller ei lenke av fortløpande repeterte komponentar. Sannsynet er difor stort for at den samanfallende hendingskjeda vil opplevast som meir insisterande enn dei andre attgåande elementa, som nettopp er einskildståande, lausrivne *element*, og som følgeleg ikkje appellerer til

tilskodarens déjà vu med same omfang og styrke.²² Såleis kan den samanfallede hendingsrekka tilkjennast ei særleg viktig rolle i filmteksten sin implisitte argumentasjon for ei sameining av dei to historielinene.

3.2.2.2. 'Template'- og 'procedural'-skjema

Alt i alt kan ein slå fast at 'prototype'-skjema dannar den kognitive basisen i tilskodaren sitt arbeid med å avdekke samanfallede element og mønster på tvers av dei to historielinene i *Mulholland Drive*. Denne skjematypen kan med andre ord seiast å utgjera ein avgjerande reiskap i jakta på indisiar som taler for å sameine det kløyvde sujjettet til ein konsistent fabel. I den øvrige tydingsdannande prosessen er det imidlertid naudsynt å supplere 'prototype'-konsultasjonen med 'template'- og 'procedural'-prosessar. Særleg 'procedural'-prosessane er her tilbøyelege til å innehalde ein langt høgare grad av subjektivitet enn den kognisjonen som dreg vekslar på dei to øvrige skjematypene. Dette skuldast i all hovudsak at 'prototype'- og 'template'-skjema konstituerast av utstrakt konvensjonstufta, kulturrelativt kunnskapsinnhald, og såleis ber i seg ein viss føreseieleg dimensjon. 'Procedural'-skjema må også seiast å vera fundert på kulturrelativ grunn, men dei kviler ikkje i same omfang på konvensjonalisert kunnskap. Tvert om vil denne skjematypen vera meir bunden av individuelle røynsler og kompetanse. Denne fasen av fabelkonstruksjonen vil difor romme ein langt meir uføreseieleg dimensjon.

I førre kapittel blei det argumentert for at *Mulholland Drive* huser to historieliner: forteljingane om Betty og Diane. Dei ulike narrative skjeletta i desse historielinene svarer eit godt stykke på veg til dei kanoniske skjemafrasane Bordwell refererer til (introduksjon av setting og karakterar (A), eksposisjon av tinga sin tilstand (B), kompliserande handling (C), påfølgjande hendingar (D), utfall (E) og avslutting (F)). Appliserer ein dette skjemaet på den toledda sujjettstrukturen i *Mulholland Drive*, finn ein at den *fyrste* delen (segment 2 – 58) skildrar omstenda kring Rita sitt minnetap og Betty sin ankomst til Los Angeles (A+B), for så å bli etterfølgt av jakta på Rita sin identitet (C), som leier til funnet av kvinneliket i Diane Selwyn sin leilighet og romansen mellom Betty og Rita (D). Det påfølgjande opptrinnet i *Club Silencio* fungerer imidlertid ikkje som noko logisk framhald til dei føregåande

²² Unnataket er sjølvstekt visuelle likskapar med sentral og vid distribusjon i det narrative universet, så som dei materielle karakterrepresentasjonane som opptre i båd historielinene.

hendingane, og representerer dermed eit brot med forteljinga si lineære kausalutvikling. Det konvensjonelle avansementet stoggar med andre ord opp før dei to siste skjemafrasane blir realiserte.

Den *andre* historielina (segment 59 – 68) skildrar Diane og Camilla sitt døyande forhold (A+B), og korleis Camilla innleier ein romanse med Adam (C). Dette utløyser ein blendande sjalusi i Diane (D), som hyrer ein leigemordar for å ta livet av Camilla (E). Diane tek så sitt eige liv etter at ho får vite at drapsjobben er utført (F).

Om ein ser bort ifrå fråværet av fase (E) og (F) i historieline ein, kan det hevdast at den generelle, *overflatiske* strukturen kvar av dei to delane baserast på, fell på plass innanfor det kanoniske forteljingsformatet. Følgjeleg aktiviserer tilskodaren eit kjent og innarbeidd 'template'-skjema i avkodinga av det narrative materialet. Dermed følgjer også 'procedural'-prosessen velprøvde løp, og arbeidet med å knyte overflatestrukturen til dei einskildståande partia av sujettet saman i spatiale, temporale og kausale relasjonar møter relativ liten motstand. Men sjølv om dei to historielinene kvar for seg vinn atterklang i det kanoniske forteljarskjemaet, blir biletet langt meir uryddig idet ein freistar å sameine den kløyvde strukturen i *ei* overgripande tydingseining. I tråd med konvensjonelle forteljarmønster vil tilskodaren nemleg vera disponert for å forvente at ei filmforteljing krinsar om *ein* klårt definert protagonist frå byrjing til slutt (Bordwell 1985: 157). I så måte vil det vera vanskeleg å akseptere at Betty og Diane er to så vidt ulike personar som dei biografiske omgjevnadene deira skulle tilseie. Tvert om er sannsynet stort for at resonansen frå det kanoniske forteljarskjemaet vil initiere søk etter teikn som indikerer at dei to karakterane kan sameinast under idealet om den eine, konsistente protagonisten. Dette prosjektet kan imidlertid berre delvis realiserast, ettersom det er *mogleg* å tenke seg at Betty og Diane representerer ulike uttrykk for den same personen, på same tid som det av naturlege årsakar også er *umogleg* å slutte at denne personen har ein konsistent, klårt definert karakter. Ei plausibel hypotese kan difor tenkast å vera at *Mulholland Drive* opererer med *ein* ikkje-konsistent protagonist. Denne fortolkinga korresponderer og dissonerer med det kanoniske forteljarskjemaet på ei og same tid. I så måte førekjem det her eit døme på eit 'template'-skjema som ikkje evnar å ramme inn det narrative materialet på tilfredsstillande vis. Samstundes er tilskodaren sin fabelkonstruksjon avhengig av eit slikt kompromiss; utan ein protagonist å henge ei menneskeleg interesse på, forsvinn det humanistiske fokuset frå forteljinga, og heile

grunnlaget for den narrative forma, røynsleimensjonen,²³ fell dermed bort. Den ikkje-konsistente protagonisten i *ei* fysisk støyping vil difor vera å føretrekke framføre ingen protagonist i det heile. I hypotetisk forstand kan det dermed argumenterast for at det oppstår ein situasjon som inviterer filmsjåaren til å inngå eit mest mogleg tilfredsstillande kompromiss mellom konvensjonstufta avkodingskompetanse og konvensjonsavkreftande materiale. I tilfelle som dette, der filmteksten synast å fordre fleksible fortolkningsstrategiar, er det 'procedural'-skjema som verkar til å endre eksisterande forventingsrammer, slik at tilskodaren kan konstruere alternative forklaringar på det som presenterast.

Dersom tilskodaren aksepterer premisen om den eine ikkje-konsistente protagonisten, vil det vera logisk å sjå Betty og Diane som uttrykk for to rivaliserande identitetar, der den eine identiteten er knytt til ein høgare truverdsgrad enn den andre. I henhald til det kanoniske 'template'-skjemaets realistiske ideal, vil det vera karakteren som inneheld flest fasettar av dette truverdet som opplevast som mest *verkeleg*, og som såleis også står fram som det mest attraktive objektet for tilskodarens empatiske investeringar og identifikasjon (Bordwell 1985: 157). Ein logisk konsekvens av dette er at den *andre* karakteren, i kraft av å representere eit *ikkje-verkeleg* identitetsuttrykk, kan tilskrivast status som ei illusorisk avskugging av den *fyrste* karakteren, som med naudsyn må vera kjelda den alternative identiteten utgår ifrå. Alt dette inneber at det er den karakteren som best etablerer ein truverdsrelasjon til publikummet sitt som også er filmtekstens sanne protagonist. Den avgjerande utfordringa i denne samanhengen blir dermed å identifisere den av dei to protagonist-kandidatane som står klårast fram med ein truverdig, og dertil røyndomsinsisterande profil. Svaret på dette spørsmålet vil ikkje berre avhenge av kvalitetane knytt til dei aktuelle karakterane, men også aspekt ved det narrative universet dei rører seg i. Søket etter truverd må difor ikkje krinse om Betty og Diane åleine, det må utvidast til å gjelde forteljingsroma som omgjev dei. I denne samanhengen inneber dette at kvar av dei to karakterane sine *historieliner* må undersøkast med eit slikt mål for auga. Mot ein slik bakgrunn synast svaret på protagonist-spørsmålet å fordre søk etter spor i filmteksten som kan gje ein indikasjon på kva historieline som innehar høgast truverdsautoritet.

Dersom ein aksepterer premisen om at den eine karakteren er ei illusorisk avskugging av den andre, er det også nærliggjande å gå utifrå at den same relasjonen er verksam på eit høgare narrativt nivå, i dette tilfellet i forholdet mellom dei respektive historielinene. Sagt på ein annan måte: Historielina som huser den ikkje-verkelege identiteten kan tenkast å utgjera ei

²³ Jf. diskusjon i kapittel 2, s. 15.

illusorisk avskugging av historielina som huser den verkelege protagonisten. Ein slik premiss inneber at historielinene kvar for seg representerer eit illusorisk og eit verkeleg univers. I så måte synast det vera ein fornuftig strategi å søke etter teikn som distingverer dei to sujettdelane langs slike skiljeliner. Umiddelbart kan det då også synast som om den fyrste historielina konstituerer eit langt meir realistisk univers enn motparten. Den narrative utviklinga følgjer her ei lineær utvikling i ei verd prega av temporal, spatial og kausal kontinuitet. På motsett vis er den andre historielina mindre lineær, særleg innleiingsvis (segment 59), i tillegg til å innehalde eit høgst urealistisk element i form av miniatyirutgåvene av Irene og mannen hennar (segment 66 og 67). I overflatisk forstand kan det difor sjå ut som om det er det fyrste sujettpartiet som korresponderer best med røynslene vår av den verkelege verda, og som såleis ber i seg høgast grad av truverdsappell. Dette biletet endrar seg imidlertid dersom ein undersøker materien nærare. For sjølv om den fyrste historielina er røyndomstru i sin temporale, spatiale og kausale linearitet, synast det realistiske universet å gå inn i ein akselererande oppløysingsprosess frå og med *Club Silencio*-scena (segment 55). Det fyrste dømet på dette er dei magiske elementa som introduserast under sjølve framsyninga. Lokalet fyllast av blå lynglimt og rullande torden, og konferansieren, The Magician, forsvinn brått frå scenekanten, som i eit trylleslag. Det er også under *Silencio*-scena at Betty oppdagar den blå boksen, som på uforklarleg vis har hamna i veska hennar. Element av den same realismetrossande magien kling med i den påfølgjande sekvensen, der Betty med eitt blir sporlaust borte. Rita hentar fram den blå nøkkelen frå *si* veske, og opnar boksen med denne. Ei rad merkelege hendingar følgjer: Ruth, som eigentleg er bortreist på filminnspeling i Canada, kjem inn i romet, der så vel Rita som den blå boksen glimrar med fråværet sitt (segment 57). Straks etter dette står The Cowboy i dørøpninga til Diane Selwyn sin leilighet, og seier til ei kvinne, som søv i den eine augeblinken for så å vera død og forrottna i den andre, at ho må vakne (segment 58). Dei magiske elementa frå *Silencio*-scena, som for så vidt motiverast av magikaren sine scenekunstar, blir på denne måten spedd ut med umotiverte, ikkje-lineære strukturar heilt mot slutten av historielina. Slik oppstår det ein brest i det realistiske mønsteret som svekkar truverdsintegriteten til det narrative universet. Døme på det same, om enn i ei veikare artikulert form, må også kunne seiast å finne stad på eit langt tidlegare stadium av forteljinga. Sekvensen der Betty nett har landa på flyplassen i Los Angeles (segment 9) er prega av ein euforisme som nærast tangerer det parodiske. Musikken er svulstig, Los Angeles formeleg stråler av solskin og duse fargar, Betty sjølv fløymer over av munter optimisme, det eldre paret (Irene og mannen hennar) som har halde henne med reiseselskap er uvanleg hjartelege, ja, sjølv drosjesjåføren framstår som hjelpsam og venleg.

Heile denne sekvensen synast med andre ord å utgjera ein kunstig, idyllisert versjon av røyndomen. Dette syntetiske aspektet blir ført vidare i den påfølgjande sekvensen, der Irene og mannen hennar sit i ein limousin og smiler stivt til kvarandre utan å veksle eit ord (segment 11). Etter dette tonast den kunstige temperaturen i forteljinga kraftig ned. Betty opprettheld likevel den uskuldsreine, positive framtoninga si heile historielina igjennom. Slik opptrer ho som ein karakter med nær sagt overjordiske kvalitetar, blotta for inngravingar av menneskelege feil og manglar. På denne måten kan også Betty seiast å vera røyndomstrossande. Ho eig ikkje spor av menneskeleg kompleksitet, ho manglar stutt sagt 'human stains'. Slik blir Betty ein eindimensjonal karakter, som etter alt sannsyn ikkje evnar å vekke truverd og identifikasjon hjå den kritiske tilskodaren.

På motsvarande vis utgjer den *andre* historielina eit ikkje-idyllisert, usyntetisk univers. Dette skuldast hovudsakleg at protagonisten, Diane, synast vera merkt av livet i ein heilt annan og meir kompleks grad enn Betty. I så måte innbyr ho til truverd. Denne truverdsappellen uroast imidlertid av dei tidlegare nemnde ikkje-lineære strukturane (dei umarkerte tidsspranga i segment 59) og stiliserte elementa (miniatyrutgåvene av Irene og mannen hennar i segment 66 og 67) som omgjev henne. I den totale filmtekstlege samanhengen er det likevel sannsynleg at desse komponentane kan legitimerast utifrå ein 'compositional' motivasjon, i kraft av å vera representasjonar av det David Bordwell og Kristin Thompson omtaler som "mental subjectivity", der "[w]e might hear an internal voice reporting the character's thoughts, or we might see the character's "inner images," representing memory, fantasy, dreams or hallucinations" (1997: 105). Dei umarkerte spranga over mot det retrospektive tidsperspektivet vil mot denne bakgrunnen kunne tilskrivast legitimitet som Diane sine mentale flashbacks. Miniatyrutgåvene av Irene og mannen hennar kan på si side lesast som hallusinasjonar som blir utløyst av den suicidale tilstanden Diane synast vera fanga i. Utifrå dette perspektivet kan det argumenterast for at dei realismetrossande innslaga i den andre historielina ikkje naudsynsvis svekkar *truverdet* til det narrative universet. Tvert om bidreg dei til å auke innsynet til Diane sin mentale tilstand, slik at biletet av henne blir meir samansett og tydeleg enn om ho hadde blitt framstilt i ein reindyrka objektiv modus. Slik sett blir også Diane ein langt meir truverdig karakter enn Betty. Det er følgjeleg freistande å hevde at *Diane Selwyn* er den sanne protagonisten innanfor rammene av *Mulholland Drive* sin totale tekststruktur. Betty Elms kan herunder ikkje tilskrivast noka rolle som ein sjølvstendig karakter, ettersom det ikkje er mogleg å legitimere 'forvandlinga' mellom dei to kvinnene realistisk. Det er imidlertid meir truleg at Betty, på same måte som verda ho ferdast i, fungerer som ei illusorisk avskugging av Diane og livet

hennar. Den fyrste historielina kan med andre ord seiast å vera Diane sin imaginære konstruksjon. Dersom ein aksepterer denne hypotesen, vil 'procedural'-prosessar naudsynsvis måtte krinse om arbeidet med å finne ein plausibel årsak til *oppstoda* av denne konstruksjonen. Eit avgjerande spørsmål i denne samanhengen blir då *kvifor* Diane skaper Betty og den tilhøyrande verda hennar.

Umiddelbart kan det synast som om Diane og Betty utgjer eit vrengebilete av kvarandre. Diane går til grunne i skuggen av lagnaden hennar som mislukka skodespelar og forsmådd elskar. Betty er på si side på veg opp og fram i Hollywood, i tillegg til at ho også let til å lukkast i kjærleikslivet. Dei to karakterane står med andre ord i eit diametralt motsetnadshøve andsynes kvarandre. Ei enkel forklaring på den fyrste historielina sin legitimitet vil difor vera at ho fungerer som eit rom der Diane konstruerer ein alternativ, idealisert identitet, Betty, i ein freistnad på å røme frå den tragiske lagnaden sin.

Ein annan interessant detalj er Rita, og hennar rolle i forteljingsuniverset. I den grad Betty fungerer som eit alter ego for Diane, kan Rita seiast å fylle ein tilsvarande funksjon i høve Camilla. Dette understrekast fyrst og fremst av den utsjånadsmessige likskapen mellom dei to, men også av at det synast å rå ein diametral motsetnad mellom Camilla og Rita som svarer til kvaliteten på relasjonen mellom Diane og Betty. Rita utgjer, frå Diane sin synsstad, den idealiserte versjonen av Camilla. Dette manifesterer seg fyrst og fremst i form av minnetapet hennar: Rita har inga medviten fortid, ingen identitet eller definert vilje. Såleis representerer ho eit blankt lerret Diane kan projisere draumar og fantasiar på; ein marionett ho trakterer som ho vil. Situasjonen er ein ganske annan med *Camilla*. Ho er ei sterk og sjølvstendig kvinne, og heilt klårt den dominerande parten i relasjonen med Diane. Slik sett kan ein mistenke Diane for å konstruere Rita utifrå eit ønskje om å erstatte det havarete kjærleiksforholdet mellom henne og Camilla med eit forhold der *ho* sit i førarsetet og definerer premissane. Samstundes er det eit anna viktig poeng at relasjonen mellom Betty og Rita pregast av ein høg grad av omsorg frå Betty si side. Rita er truga på livet av ukjende krefter, og Betty er personen som trøystar og vernar henne mot denne faren. Slik drøymmer Diane ein kunstig analogi til sin eigen røyndom, der Camilla sitt liv rett nok er truga på tilsvarande vis, men der det er Diane sjølv som står bak det dødelege trugsmålet. Det konstruerte draumeuniverset blir dermed ein verkstad som mellombels glattar over drøymarens synder og samvitskvaler. På bakgrunn av dette kan heile den fyrste historielina lesast som ein freistnad frå Diane si side på å fortrenge ein ulukkeleg lagnad og ei irreversibel ugjerning. Den imaginære konstruksjonen rettferdiggjerast følgeleg av ei 'compositional'

motivasjonsform, i kraft av å representere eit alternativt univers Diane oppsøker som ei følge av eit desperat eskapistisk behov.

3.2.3. Fabeltid i Mulholland Drive

Dersom ein aksepterer premissane om at Diane Selwyn kan tilskrivast status som protagonist, at Betty Elms er hennar imaginære alter ego, samt at den fyrste historielina utgjer eit idealisert draumbilete av det røyndomsbaserte universet i den andre historielina, vil den attståande fasen av fabelkonstruksjonen krinse om arbeidet med å finne ei tilfredsstillande løysing på den temporale organiseringa av det narrative materialet. Den fyrste sujettdelen er, som tidlegare nemnd, utstrakt lineær, og tida sitt avansement følgjer her eit kronologisk mønster. Det skulle med andre ord vera ei relativ uproblematisk oppgåve å avgjera rekkefølgja på hendingane som utspelar seg innanfor dette avgrensa sujettpartiet. Den same jobben blir imidlertid meir innvikla i samband med den andre historielina. Her slår den temporale pendelen frå notid, til fortid, og deretter attende til notid igjen. Slik oppstår det eit ureint tidsbilete, som kompliserer tilskodaren sin konstruksjon av fabeltid i monaleg grad. Det blei i førre kapittel argumentert for at props (den blå nøkkelen og det flygelforma oskebeget) fungerer som temporale markørar som flytter handlinga frå notid til fortid, og at hendingsforløpet frå og med elskovsscena mellom Diane og Camilla i siste halvdel av segment 59 følgjer eit kronologisk spor. Denne kronologien vedvarer heilt fram til segment 67, der Diane avsluttar historielina med å ta sitt eige liv. Den blå nøkkelen, saman med morgonkåpa og kaffikoppen, opptre her som ytterlegare døme på props som fungerer som temporale markørar. I kraft av å referere til deira eigen eksistens i sekvensen der Diane vaknar opp i leiligheten sin til nabokvinnas banking (fyrste halvdel av segment 59), impliserer dei eit umiddelbart framhald til dette tekstpartiet. Slik knytast den innleiande og avsluttande delen av den andre historielina saman. Dette inneber samstundes at fabeltida innanfor dette avgrensa sujettpartiet byrjar der det retrospektive perspektivet fester seg (frå og med Diane og Camilla sin elskov i sofaen), og at det rundast av med det kontemporære fokuset som innleier og avsluttar den andre historielina (høvesvis segment 59 og 67).

Etter at det temporale forløpet innanfor historielinene synast vera etablert, vil eit naturleg steg vidare vera å undersøke korleis desse to teksteiningane forhold seg til kvarandre innanfor ei overgripande tidsramme. Eit avgjerande spørsmål vil i så måte vera kvar *draumen* kan plasserast i høve røyndomsforløpet. Svaret på dette vil med naudsyn kvile på ein høg grad

av subjektive vurderingar, ettersom sjettet ikkje let til å gje autoritære føringar i denne samanhengen. Mykje taler likevel for at draumen, i *fabeltid*, høyrer heime ein stad etter sekvensen der Diane hyrer leigemordaren til å ta livet av Camilla (segment 66), og ein stad i førekant av sekvensen der ho vekkast opp av nabokvinna si banking (segment 59). Opphavet til ein slik påstand er sjølvsagt det berrsynte sambandet mellom svevn og draum. Den fyrste historielina, draumen, går i oppløysing og etterfølgjast umiddelbart av sekvensen der Diane vaknar opp til den røyndomsbaserte historielina. Ein nærliggjande hypotese vil difor vera at overgangen mellom draumen og røyndomen går nett her. Denne tanken underbyggjast av The Cowboy, som leverer replikken ”Hey, pretty girl! Time to wake up” (segment 58) umiddelbart før Diane vaknar opp i den påfølgjande sekvensen. Slik verkar han nærast som ein katalysator for oppvakinga hennar, samstundes som han kan seiast å understreke så vel sjettet som fabelen sitt suksessive tidssamband mellom draum og røyndom. Dersom ein aksepterer førestillinga om at draumen umiddelbart etterfølgjast av Diane si oppvaking i segment 58, inneber dette at han i fabeltid blir føregripen av sekvensen der Diane hyrer leigemordaren til å drepe Camilla i segment 66. Denne tidsrelasjonen blir sjåande slik ut, fordi det av tidlegare nemnde årsakar er segment 66 og 58 som let til å følgje etter kvarandre i historieline to. Det synast dessutan vera logisk at draumen, i eigenskap av å vera eit eskapistisk prosjekt, fødest av samvitskvalene som oppstår i Diane *etter* at drapskontrakten er inngått. Mot denne bakgrunnen er det sannsynleg at ein mogleg konklusjon vil kunne slå fast at den sentrale fabeltidslina rører seg frå skildringane av det døyande kjærleiksforholdet mellom Diane og Camilla mot det påfølgjande trekantdramaet med Adam i den mannlege hovudrolla. Etter at Diane har hyra leigemordaren til å drepe Camilla, faldar draumen, det idealiserte vrengebiletet av Diane sitt tilvære, seg ut. Diane tek så livet sitt etter at ho har vakna opp frå denne draumen.

3.2.4. Fabelen i Mulholland Drive

På bakgrunn av diskusjonen ovanfor kan det hevdast at sjettet i Mulholland Drive representerer følgjande fabel:

Diane Selwyn reiser frå den kanadiske småbyen Deep River til Los Angeles for å freiste lukka som filmskodespelar i Hollywood. Ambisjonane hennar nærast av ein siger i ei lokal

jitterbug-tevling, og finansierast av ein pengesum ho har arva etter ei avdød tante som jobba i filmindustrien. I Los Angeles prøvespelar Diane for hovudrolla i filmen *The Sylvia North Story*. Regissøren, Bob Brooker, gjev imidlertid rolla til Camilla Rhodes. Diane og Camilla blir kjærastar, og Camilla gjer etter kvart suksess som skodespelar. Ho hjelper Diane med å få småroller i filmene ho spelar i. Under ein av desse filminnspelingane treffer Camilla den unge og suksessfulle regissøren Adam Keshner. Dei innleier eit forhold, og Camilla skubar gradvis Diane ut av livet sitt. Diane, som tærast opp av sorg og sjalusi, blir så invitert av Camilla til ein fest i Adam sin villa på "Mulholland Drive". Her får Diane eit klårt glimt av kontrasten mellom Camillas suksess og hennar eige mislukka liv, samstundes som sorga og sjalusien i henne veks til nye høgder når Adam annonserer at han og Camilla skal gifte seg. Rasande oppsøker ho ein leigemordar og betalar han for å drepe Camilla, før ho dreg heim og legg seg til å sove.

I svevnens famntak byrjar Diane å drøyme. Ho skaper eit imaginært rom der ho freistar å røme frå den tragiske lagnaden sin og fortrenge ugjerninga ho står bak. Draumen innleiest av at Rita, Camilla sitt imaginære alter ego, utsetjast for eit drapsforsøk. Som ein eskapistisk, fortrengande refleks, tillet imidlertid ikkje draumen at attentatsmennene lukkast; i fantasien er det enno mogleg for Diane å 'redde' Camilla frå dødsfella ho har sett opp for henne. Rita slepp difor unna på mirakuløst vis. Ho legg seg så til å sove i leiligheten til Ruth.

Neste trinn i draumeforløpet utspelar seg på "Winkie's", der Dan refererer marerittet sitt om den gruvekkande mannen i bakgården. Denne scena gjev det fyrste bodet om at Diane sitt eskapistiske prosjekt er dømd til å mislukkast. Den gruvekkande mannen *eksisterer* for Dan, både i draumane hans og i den verkelege verda. På tilsvarande vis blir Diane sin draum i aukande grad gjennomsyra av ingrediensar frå hennar eige mistrøstige liv; ingen fantasi kan skjermast frå røyndomen som omgjev han.

Klangen frå det verkelege livet undertrykkast imidlertid fullt og heilt i den kraftig idylliserte scena der Betty Elms, Diane sitt imaginære alter ego, kjem til Los Angeles for fyrste gong. Men idyllen sprekk alt i neste sekvens, der reisefølgjet til Betty sit i ein bil og smiler stivt til kvarandre etter at dei har teke farvel med henne. Det er noko manisk og kunstig, eller i freudiansk forstand 'Unheimlich'²⁴, over denne situasjonen som sår ei uhygge, og gjev eit inntrykk av at ikkje alt er så idyllisk som det utgjer seg for å vera i den føregåande

²⁴ Sigmund Freud sitt essay *Das Unheimliche* (1919) gjer ein freistnad på å formulere ei psykologisk forklaring på kva det er som skaper uhygge. I følgje Anne Jerslev konkluderer Freud her med at "[d]et virkelt uhyggelige er, når facaden avslører sig som facade, der når som helst kan krakelere og en ubeskrivelig uformelig masse vælde ud" (1991: 24).

scena. Slik rystast Diane sin fantasi av nok eit ekko frå det verkelege livet hennar. Den imaginære konstruksjonen er heller ikkje her robust nok til å unnsleppe røyndomen.

Betty treffer så Rita i leiligheten til Ruth. Rita er sliten og svak, og Betty gjev henne stell og omtanke. Slik utgjer draumen eit rom der den skadde relasjonen mellom Diane og Camilla reparerast, og ny, revitalisert kjærleik oppstår. Samstundes går Diane, gjennom transformasjonen til Betty, frå å vera ei dødeleg kraft til å bli ein vergande engel. I så måte synast draumen hennar å romme ein terapeutisk dimensjon, der fornektning og fortrenging dannar sentrale komponentar. Eit khatarsis-aspekt tek form av at Diane drøymmer ille om dei personane som ho meiner har verka til nederлага i hennar verkelege liv. Det fremste dømet på dette er Adam Kesher, mannen som har frårøva henne Camilla. Han står fram som eit makteslaust offer for ein konspirasjon iscenesett av Mr. Roque og apparatet hans. Konspirasjonen sitt hovudmål synast vera å trumfe igjennom Camilla Rhodes (II) til hovudrolla i *The Sylvia North Story* – den same rolla som Diane prøvespelar for i det verkelege livet, men som Camilla får i staden for henne. Det er eit viktig poeng i denne samanhengen at fantasiversjonen av Camilla (Camilla Rhodes (II)) ikkje representerer noko alter ego til den *verkelege* Camilla. Denne funksjonen fyllast som tidlegare nemnd av Rita. Ho har inga tilknytning til filmbransjen i det heile, og blir såleis, i eigenskap av å utgjera Diane sin idealiserte versjon av Camilla, ikkje tilsmussa av Mr. Roque sitt korrupte spel i kulissane. Samstundes demonstrerer Betty strålende skodespelartalent. Under ein audition til ein B-film gjer ho ein fantastisk innsats (Bob Brooker, regissøren som i det verkelege livet avviser Diane sitt hovudrolle-kandidatur til *The Sylvia North Story*, blir her, på hemngjerrig manér, framstilt som ein inkompetent og latterleg figur). Ein casting-agent tek henne med seg til Adam sitt filmsett (i Diane sin draum er det *han* som regisserer *The Sylvia North Story*), og han fattar umiddelbart interesse i det ho entrar lokalet. Omstenda rundt dei to gjer imidlertid sitt til at den intense blikkvekslinga deira aldri utviklar seg til noko meir. Adam er bunden av den korrupte bransjen, og Betty må forlate studioet for å nå ei avtale ho har inngått med Rita. Slik avsluttast det pregnante møtet mellom dei to karakterane på eit uforløyst stadium. Denne manglande forløysinga pregar også *Diane* sitt liv. I så måte siv det nok ein gong røyndomsgassar inn i draumeuniverset. Dødsdomen over det eskapistiske prosjektet hennar fremjast såleis på ny.

Ein annan karakter det går ille med i Diane sin draum, er leigemordaren. I ein slapstick-liknande sekvens gjennomfører han det som i utgangspunktet burde vera ein enkel likvideringsjobb. Ein serie klossete manøvrar resulterer imidlertid i at heile prosjektet utartar til eit gallopperande kaos. Slik kan draumen tenkast å reflektere Diane sitt ønskje om at

leigemordaren ikkje skal lukkast med å drepe den idealiserte Rita. Samstundes er det mogleg at ho også nærer den same haldninga til tingingsdrapet på Camilla i det verkelege livet. I så fall kan sekvensen med leigemordaren seiast å uttrykke Dianas tvil og samvitskvaler knytt til dette spørsmålet.

I mellomtida freistar Betty å hjelpe Rita med å spore opp den tapte identiteten hennar. Dei to kvinnene opnar veska til Rita for å jakte etter leietrådar, og finn ein bunke med pengesetlar og ein underleg blå nøkkel. Desse gjenstandane opptreir også i scena der Diane hyrer leigemordaren.²⁵ Ei ny røyndomsbølgje skyller med dette innover draumeuniverset og påfører det eskapistiske prosjektet ytterlegare skot for baugen. Element av det same finn stad like etterpå, inne på "Winkie's", idet synet av ei servitrise med namneskiltet "Diane" får Rita til å kome i hug namnet "Diane Selwyn".²⁶ Slik avanserer draumen sakte, men ubønhøyrleg mot røyndomen. Denne rørsla nærast vidare av den klårsynte kvinna Lousie Bonner, som litt seinare oppsøker Ruth sin leilighet med ei fornemning av at noko er gale. Når Betty presenterer sjølv seg med namnet ho er tildelt i det imaginære universet, svarer Louise "No, it's not". Draumen synast på denne måten å insinuere at den sanne identiteten bak Diane sitt alter ego står i fare for å bli avslørt. Dermed injiserast nok eit gufs av røyndom inn i den idylliserte fantasiverda.

Betty og Rita sporar opp Diane Selwyn i telefonkatalogen, og oppsøker adressa hennar. Inne i leiligheten oppdagar dei eit kvinnelik. Seinare i forteljinga kjem det fram at liket tilhøyrer Diane. I så måte drøymmer Diane her sitt eige dødsleie. Draumen hennar rommar såleis eit døme på det Bordwell omtaler som 'flashforward' (1985: 79). Liket av Diane må for øvrig kunne seiast å vera *det* elementet frå den verkelege verda som i sterkast grad taler direkte til dei to imaginære karakterane – og til tilskodaren.²⁷ Rita blir då også svært opprørt over dette funnet. Betty er på si side langt mindre affisert. Nok ein gong inntar ho ei vergande rolle andsynes Rita, samstundes som bae kvinnene tolkar liket som eit signal om at Rita sitt

²⁵ På same måte som dei imaginære alter egoa til Diane og Camilla, står også den blå nøkkelen fram som ei idealisert utgåve av det røyndomsbaserte speglebiletet. Medan nøkkelen i den verkelege verda ber eit trivielt, billig preg, har draumeversjonen ei langt meir spanande og sofistikert utforming.

²⁶ Det kan i denne samanhengen vera verdt å merke seg at "Winkie's" nærast er for ein portal inn mot røyndomen å rekne. Det er her Diane hyrer leigemordaren til å ta livet av Camilla. Såleis gjev ho liv til den gruvekkande mannen, som kan seiast å vera eit symbol på vondskapen som ulmar i henne, og som kjem til overflata på ny i "Winkie's"-scena der Dan fortel Herb om marerittet sitt. Den tredje røyndomspustet inne på "Winkie's" opptreir i samband med det nyss refererte opptrinet, der namnet "Diane Selwyn" kjem til Rita i eit klårsyn.

²⁷ Julia Kristeva supplerer Freud sine teoriar om 'Das Unheimliche' med å hevde at 'abjekt', dvs det kroppen skil ut (t.d. ekskrement, sveitte, snørr, menstruasjon og oppkast) representerer vesentleg uhyggeskapande potensiale. I følgje Kristeva er *liket* det ultimate abjektet. Dette skuldast at liket ikkje utgjer noko objekt, noko ein kan sjå på som eitkvart annleis enn ein sjølv, men at det snarare er noko som kommuniserer manglande grenser, og såleis uroar identitet, system og orden (Kristeva 1982: 4). Ein slik tanke blir særleg interessant i samband med Diane sitt lik og det flytande identitetslandskapet som omgjev det.

liv er i fare. Denne sannkjenninga knyter dei to nærare kvarandre, og den intime relasjonen forløysast til slutt i eit seksuelt ladd møte, der Betty erklærer kjærleiken sin til Rita. På denne måten blir Diane sin draum også ein arena for dei erotiske fantasiane hennar. Men i kjølvatnet av samleiet med Camilla sitt imaginære alter ego, intensiverast også skuldkjensla i henne. Dette er truleg den bakanforliggjande årsaka til at draumen 'sporar av' frå det konvensjonelle forteljarmønsteret idet Rita vaknar opp midt på natta og tek med seg Betty til *Club Silencio*.

Club Silencio-scena er ei nøkkelscene i Diane sitt draumeforløp. Dette er vollen der fantasien og røyndomen møtest til eit siste avgjerande slag. *Silencio*-scena speglar Diane sitt ønskje om å bli verande i den idylliserte verda ho har konstruert, og viser samstundes korleis dette ønsket utfordrast og nedkjempast av det uovervinnelege suget frå den verkelege verda. The Magician fyller i så måte rolla som røyndomens – og i Diane sitt tilfelle også djevelens – advokat. Han prosederer for *Silencio* sitt grunnleggjande illusoriske vesen, og set dermed også spørsmålsteikn ved røyndomsgehalten til verda som omgjev den mystiske nattklubben. Dette poenget understrekast på ein slåande måte av Rebekah del Rios svært sjelfulle og truverdige framføring av *Llorando*.²⁸ Trass i The Magician sine formaningar om at alt som utspelar seg på scena til *Silencio* er playback, let Betty og Rita seg rive med av den forførande illusjonen Rebekah representer. Sjøkket deira blir difor stort når songarinna til slutt fell saman på scenegolv, og songen hennar vedvarer i høgtalarane. Illusjonen brest, og Betty og Rita overveldast av sorg, ei sorg over å ha kledd av ein falsk venleik, og ei sorg over å ha oppheva eit fortryllande sjølvbedrag.²⁹ Denne sorga festar seg også i Diane, etterkvart som *Silencio* sin budskap – "It is an illusion" – flyt over i hennar eigen draum. Det er då også på dette stadiet av forteljinga at Betty oppdagar den blå boksen i veska si. Rita opnar boksen i den påfølgjande sekvensen, og skubar samstundes opp porten mot røyndomen og Diane sitt eige personlege Helvete. Den blå boksen utgjer med andre ord ei pandoraøskje som rommar alle Dianas lidingar og ulukker: den verkelege verda. Når øskja opnast, avsluttast draumen som skjermar Diane frå den nådelause røyndomen

Diane vaknar opp til nabokvinna si banking, og oppdagar den blå nøkkelen, teiknet på at leigemordaren har utført drapet på Camilla. Ho overfløymast av minne, og heimsøkast til

²⁸ *Llorando* er ein spansk a capella versjon av Roy Orbison-klassikaren *Crying*.

²⁹ Dette sjølvbedraget kan også seiast å referere til *filmtilskodaren* si rolle i interaksjonen med filmteksten. Sjølv om han veit at film er eit illusorisk medium, underkastar han seg likevel frivillig illusjonen sine premisser. Såleis tematiserer *Silencio*-scena grunnleggjande trekk ved filmsjåing generelt.

slutt av ein skremmande hallusinasjon av Irene og mannen hennar,³⁰ som jagar henne inn på soveromet, der ho tek sitt eige liv.

3.3. Den narrative interessa sitt manifeste uttrykk

Dette kapittelet har vonaleg greidd å argumentere for at *Mulholland Drive* sitt ikkje-koherente og ikkje-lineære sugett kan sameinast til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. På denne måten har oppgåva også freista å dokumentere at filmteksten huser ein semantisk vinst som er tilgjengeleg for den meiningssøkande tilskodaren.

Generelt kan det seiast at transformasjonen frå sugett til fabel etter alt sannsyn vil vera langt meir komplisert i tilskodaren sitt møte med *Mulholland Drive* enn i møte med konvensjonstru filmtekstar. Dette skuldast ikkje minst at sugett ved ei lang rekke høve tillegg små, unnsjåelege detaljar avgjerande narrativ tyding. I så måte kviler filmtekstens semantiske realisering på 'prototype'-prosessar i ein heilt annan utstrekning enn andre filmar med Hollywood-adresse. Samstundes er det svært lite sannsynleg at tilskodaren vil evne å fange opp alle dei tydingsdannande komponentane ved fyrste gongs gjennomslåing. Det er naudsynt å få eit overblikk over kva retning filmen strekker seg imot, før ein kan byrje å strukturere avkodingsstrategiane i samsvar med denne orienteringa. Mot ein slik bakgrunn er det freistande å hevde at *Mulholland Drive* er ein filmtekst som fordrar fleire gjennomslåingar for å bli gjenstand for ei vellukka avkoding i semantisk forstand. I så måte kan det argumenterast for at den narrative interessa oppgåva lanserer innleiingsvis manifesterer seg som *tid* – tid ikkje berre brukt på fleire gjennomslåingar av filmteksten, men også tid sett av til andre avkodingsrelaterte investeringar, så som konsultasjon av sekundære kjelder (t.d. bøker, avisartiklar og internett), diskusjonar og kontemplasjon.

³⁰ Dersom ein ser samanhengane dette paret opptre i elles i filmteksten (som strålande flankeringar av Diane sin jitterbug-triumf og forventingsfylt reisefølgje på flyplassen i Los Angeles (Irene: "I'll be watching for you on the big screen")), kan Irene og mannen hennar moglegvis lesast som materielle representasjonar av Diane sitt vonbrot over ikkje å ha innfridd eigne og andres forventningar.

*All things that are
Are with more spirit chased than enjoyed*
William Shakespeare

4. DEN UTANOMTEKSTLEGE MOTIVASJONEN AV TILSKODAREN SI NARRATIVE INTERESSE

Mulholland Drive er, i kraft av å inneha ei utprega ikkje-lineær og ikkje-koherent form, ein film som kan seiast å operere med ein motivert, meiningssøkande tilskodar som ein strukturerande premiss for organiseringa av forteljarmaterialet. Meir spesifikt inneber dette at *Mulholland Drive* si semantiske realisering er avhengig av eit publikum som ikkje let seg stogge av tilslørte narrative spor. Dette fordrar tillit til at kognitive investeringar i forteljinga vil gje avkastning, primært i form av å frambringe ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Dersom filmteksten ikkje evnar å forvalte denne tilliten på overtydande vis, kan det oppstå ein risiko for at tilskodaren vil misse tiltru til filmen sin narrative integritet, og i siste instans gje opp meiningssøka sine. I *Mulholland Drive* er brota med dei konvensjonelle forteljarmønstra så radikale og gjennomgripande at denne risikoen i aller høgste grad må seiast å vera overhengande.

Oppgåva har tidlegare argumentert for at tilskodaren si narrative interesse, ønsket om å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon, kan tenkast å bli motivert av utanomtekstlege forhold i tilfelle der den aktuelle filmteksten ikkje uttrykker overtydande narrativ integritet. Oppgåva har vidare hevda at denne utanomtekstlege motivasjonen kan formulerast som *legitimert aksept for at ei velluka semantisk avkoding av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse* (faktor 2), og *vedkjenning av den kulturelle prestisjen til filmtekstens opphavsinstans* (faktor 3). Dette kapittelet vil gjera ein freistnad på å sjå nærare på bakgrunnen for den konseptuelle unnfanginga av desse to faktorane, og dessutan diskutere moglege former den utanomtekstlege motivasjonen vil kunne få under filmsjåaren sitt møte med *Mulholland Drive*. Sjølv om det i denne samanhengen truleg er meir rett å snakke om *ein* samla motivasjon enn to fråskilde motivasjonar, vil dei

respektive faktorane av analytiske årsakar bli handsama kvar for seg. Før dette arbeidet kan ta til, er det imidlertid naudsynt å utdjupe tilhøvet mellom kulturelt konsum og sosial prestisje

4.1. Kulturelt konsum og sosial prestisje

Innleiingsvis blei det argumentert for at tilskodaren si narrative interesse ikkje naudsynsvis berre motiverast av ønsket om ei semantisk tilfredsstilling, men at ho under visse føresetnader også kan tenkast å bli motivert av den *kulturelle* og *sosiale* verdien av å føre saman tekstlege element og strukturar til ein plausibel tydingskonstruksjon. Dette resonnementet byggjer på den franske sosiologen Pierre Bourdieu (1995) sine teoriar om at eitkvart kulturelt konsum ber med seg distingverande implikasjonar. Offisielt artikulerte smakspreferansar uttrykker, i følgje Bourdieu, eit identitetssignal, i kraft av å fortelje omgjevnadene noko om kven ein *vil* vera, like så vel som kven ein *ikkje* vil vera. I dette landskapet utkjempast det ein kamp mellom klassene i samfunnet, der aktørar med høg kulturell kapital ustanseleg kjempar for å oppretthalde ein distanse til aktørar med lågare kulturell kapital. Aktørane med lågare kulturell kapital kjempar på si side for å nærme seg aktørane med høg kulturell kapital, for såleis å avansere i samfunnets makthierarki. På denne måten oppstår det ein eviggåande dynamikk der definisjonen av det høgkulturelle omgrepet heile tida reformulerast som eit forsvar mot invasjonar frå dei lågare samfunnssklassene.

Kulturelt konsum kan på bakgrunn av Bourdieu sine teoriar sjåast som ei konstituerande kraft i subjektive identitets- og dannelsingsprosjekt, der tileigningar av symbolske varer verkar til å vedlikehalde eller auke tilskodarens kulturelle kapitalportefølje. Denne kapitalen kan vekslast inn i status- og maktposisjonar i samfunnet, og utgjer slik sett ikkje berre potensiale for ein kulturell, men også ein sosial verdi, som vil avhenge av profilen på individuelle identitetsbyggjande strategiar. Den kulturelle og sosiale verdien av eit kulturelt konsum vil naudsynsvis variere utifrå tilhøvet mellom konsumenten sin kulturelle status og medvitne eller umedvitne *statusmål*. Det er av den grunn vanskeleg å formulere generaliserande hypotesar om eit kulturelt konsums kulturelle og sosiale verdi. Likevel vil oppgåva ta sjansen på å hevde at sosial *prestisje* er eit attraktivt aktivum for eit kvart identitetsdannande prosjekt, i kraft av å tilby vilkår for interne og eksterne stadfestingar av individets eigeverd. Den kulturelle og sosiale verdien av eit kulturelt konsum vil i ljøs av dette kunne tenkast å stå i forhold til graden av prestisje assosiert med det aktuelle forbruket. Med dette er det ikkje sagt at eit kvart kulturelt konsum faldar seg ut under eit kynisk,

prestisjebyggjande siktemål. Meir korrekt vil det vera å gå utifrå at det kulturelle konsumet kan bera i seg eit prestisjebyggjande *potensiale* som konsumenten i større eller mindre grad vil vera medviten. Den kulturelle og sosiale verdien av konsumet kan såleis vera til stades sjølv i tilfelle der dette ikkje er tilsikta frå konsumenten si side. I samband med film inneber dette at ein tilskodar kan realisere kulturelle og sosiale konsumverdiar utan at medvitne, refleksive strategiar spelar inn. Denne medvitne refleksiviteten er imidlertid ein *føresetnad* for at den kulturelle og sosiale konsumverdien skal kunne ha noko motiverande kraft med omsyn til tilskodaren si narrative interesse. Utsiktene til å realisere ein films prestisjebyggjande *potensiale* kan tenkast å nærme ønskjet om å skape meining av ein utfordrande semantisk storleik, men berre i tilfelle der dette potensialet vedkjennast som attraktivt av tilskodaren, ettersom det nettopp er denne *vedkjenninga* som konstituerer grunnlaget for den utanomtekstlege motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse.

Dersom ein aksepterer premissen om at visse kulturelle konsums prestisjebyggjande *potensiale* representerer eit aktivum for identitetsdannande prosessar, inneber dette i ein filmatisk samanheng at den kulturelle og sosiale konsumverdien vil kunne bli påverka av kva prestisje den aktuelle *filmteksten* innehar i det kulturkapitalistiske landskapet. Ein kan i så måte sjå føre seg at denne prestisjen blir definert av to vekselverkande forhold. For det *fyrste* er det tenkeleg at ei tileigning av filmverket må fordre eksklusive avkodingskvalitetar hjå tilskodaren for at det skal innby til prestisje, eller sagt på ein annan måte: prestisjen til den aktuelle filmteksten aukar di meir eksklusiv kompetanse han krev for å bli gjenstand for ei vellukka semantisk avkoding. For det *andre* må den aktuelle filmteksten representere ein høg prestisjerelatert merkevareverdi på den kulturelle marknaden. Oppgåva vil her argumentere for at denne merkevareverdien knytast opp til ”det sosiale bildet av opphavsmennene” (Bourdieu 1995: 64), eller kva prestisje filmens *opphavsinstans* er til del. Mot denne bakgrunnen kan det hevdast at ein films konsumverdi blir avgjort av den kulturelle og sosiale statusen til høvesvis *tekstavkoding* og *tekstopphav*. Oppgåva vil herunder påstå at tilskodaren si narrative interesse kan bli motivert utifrå desse to interesseaksene, ved at faktor 2), legitimert aksept for at ei vellukka semantisk avkoding av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse, kan seiast å *eksponere* kulturell kapital, og såleis sender ut signal om kulturell kompetanse, status og makt, medan faktor 3) inneber ein aktiv *akkumulasjon* av kulturell kapital, i kraft av at konsum av produkt assosiert med ein opphavsinstans med høg kulturell prestisje også kan verke til å auke *konsumentens* kulturelle kapitalportefølje. Dei følgjande avsnitta vil freiste å utdjupe ideane som konstituerer dei utanomtekstlege

motiverande faktorane, i tillegg til å undersøke kva måtar dei kan tenkast å falde seg ut på i samband med *Mulholland Drive*.

4.2. Eksposering av kulturell kapital (motiverande faktor 2)

Utgangspunktet for formuleringa av motiverande faktor 2), legitimert aksept for at ei vellukka semantisk avkoding av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse, er Bourdieu sitt syn på kulturelt konsum som ein distingverande aktivitet. For at den distingverande mekanismen skal kunne tre i kraft, er det ein føresetnad at det aktuelle konsumet er *vellukka* i distingverande forstand. Bourdieu hevdar i så måte at "[d]e gjenstandene som har den største distingverande kraften er de som vitner mest om kvaliteten som ligger i selve ervervelsen, og gjennom det vitner om eieren" (1995: 101). Dette aspektet meiner han er særleg viktig i samband med kunst:

"Å erverve et kunstverk er å bekrefte seg selv som den eksklusive innehaver av objektet og av den genuine smak for akkurat dette objektet. Dermed omdannes objektet til en tingliggjort negasjon av alle som ikke er verdige til å eie det, fordi de mangler de materielle eller symbolske midlene som kreves for å tilegne seg det" (1995: 99).

På bakgrunn av dette kan ein hevde at eit vellukka distingverande konsum av kunstverk set krav til konsumenten. Sjølv om eit kunstverk kan tileignast i materiell forstand, blir ikkje det distingverande potensialet fullbyrda før det har blitt gjenstand for ei *symbolsk* tileigning. Verket må med andre ord bli *forstått*, eller avkoda, for at det skal kunne bli innlemma som ein fullverdig del av konsumentens kulturelle kapitalportefølje; eit kulturelt konsum er ikkje realisert fullt og heilt før det ligg føre ei tilfredsstillande semantisk avkoding. For ein filmtilskodar inneber dette at filmteksten ikkje berre kan respirerast passivt, men at han også må tileignast intellektuelt og kontemplativt. Vidare vil eit vellukka distingverande konsum privilegere ein eksklusiv avkodingskompetanse. Di meir ekskluderande dette kompetansekravet er, di meir distingverande kraft vil det også ha. Det er herunder avgjerande at det aktuelle produktet avkodast i tråd med prestisjen sin logikk. Kulturelt konsum fordrar difor innsikt og kunnskap om denne logikken for å vera vellukka i distingverande forstand. Dette forklarar, i følgje Bourdieu,

”den betydningen jakten på det distingverte tillegger alle aktiviteter som, slik som kunstnerisk forbruk, krever *rene utlegg, for ingenting*, og særlig utlegg av det godet som uten tvil er det aller sjeldneste og mest dyrebare – særlig hos dem hvis markedsverdi gir dem minst rom for sløsing med det – det vil si utlegg av *tid*; tid viet til forbruket eller tid viet til tilegnelsen av den kulturen som et passende forbruk forutsetter” (Bourdieu 1995: 101).

Slik sett kan det distingverande konsumet tilskrivast ein *høgkulturell* karakter, i kraft av at det står i eit motsetnadsforhold andsynes det *lågkulturelle* konsumet, som med sine marginale krav til kulturelle kapitalinvesteringar gjev vid tilgang, og såleis rommar ei langt mindre distingverande kraft.

Skiljet mellom det høge og låge kulturkonsumet korresponderer, i følgje Bourdieu, med grunnleggjande kategoriseringsprinsipp i Immanuel Kant sine estetiske teoriar. Medan det høgkulturelle konsumet privilegerer Kants idealisering av det distanserte, interesselaue blikket, privilegerer det lågkulturelle konsumet tilfredsstilling av fysiske lyster og behov. Det lågkulturelle konsumet resonnerer på denne måten i ein lekamleg, umiddelbar dimensjon som den kantianske estetikken hevdar er bunde med slaveband til eit funksjonalistisk ”barbari” (Gripsrud 1999: 88). Slik opptrer det eit skarpt skilje mellom ein ’danna’ og ein ’folkeleg’ smak, der den *danna* smaken krev *avstand* til naudsyna i den fysiske og sosiale verda, medan den *folkelege* smaken favoriserer ein *nærleik* til desse storleikane. Bourdieu meiner dei to kontrasterande posisjonane, det ’danna’ og det ’folkelege’, er uttrykk for høvesvis ’rein’ og ’barbarisk’ smak. Han utdjupar dette når han hevdar at essensen i ei ’rein’ kunstoppleving ikkje spring ut av barbariet sitt instinktivt etablerte kjærleiksforhold mellom tilskodar og kunstverk, men ”forutsetter at en anvender kunnskap og foretar en dechifferering, en dekoding, og det innebærer at en benytter seg av sin kulturelle kompetanse” (Bourdieu 1995: 46). Den reine kunstopplevinga rommar med andre ord eit aspekt av *meistring*, eller ei *aktivisering* av tileigna kulturell kapital. Såleis utgjer ho i sterkare grad ei intellektuell og kontemplativ enn ei emosjonell og fysisk fundert glede.

Den tilslørte semantikken i *Mulholland Drive* kan nettopp seiast å appellere til den intellektuelle og kontemplative gleda Bourdieu assosierer med den reine smaken. Filmens fragmentariske og ikkje-lineære form dissonerer i høve kanoniserte narrative format, og sannsynet for at det oppstår ein friksjonsfylt dialog med tilskodaren aukar proporsjonalt med denne dissonansen. Filmteksten utfordrar dermed konvensjonelle forteljarmønster i ein slik grad at ei umiddelbar semantisk avkoding vanskeleg let seg gjennomføre. *Mulholland Drive* sin semantiske dimensjon inviterer følgjeleg ikkje til nokon ’barbarisk’ lesnad, men fordrar eit

distansert, analytisk blikk for å bli gjenstand for ei vellukka dechiffrering. Dette blikket, den analytiske distansen, må vidare supplerast av ein oppøvd kompetanse på å plassere filmtekstar med denne typen vanskeleg tilgjengeleg semantikk i ein adekvat kontemplativ kontekst. I denne konkrete samanhengen inneber dette at tilskodaren må vera i stand til å skilje ut kva komponentar av filmen det er som må avkodast for at den narrative kabalen skal kunne gå opp, slik at den narrative interessa kan bli løyst inn i ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Evna til å identifisere og konseptualisere aspekta som utfordrar *Mulholland Drive* sin narrative integritet, er dermed ein føresetnad for å kunne reagere *konstruktivt* i kognitiv forstand. Berre slik kan tilskodarens mentale prosessar strukturast mest mogleg føremålsteneleg, hovudsakleg i kraft av å jobbe målretta med dei 'hola' i filmteksten som naudsynsvis *må* lappast for at forteljinga skal gå i hop i eit samanhengande heile. For tilskodaren er det altså ikkje nok å *sanse* eit avvik frå konvensjonane; tilskodaren må vera i stand til å *kontekstualisere* avviket for å evne å kanalisere kognitive ressursar inn på eit pregnant semantisk spor. Tilskodaren er difor heilt avhengig av å ha eit *medvite* forhold til kriteria som konstituerer det konvensjonelle forteljarmønsteret i møtet sitt med *Mulholland Drive*. Ein filmtekst som konstituerast av ikkje-narrative element i eit så utstrakt omfang, gjer det nærast umogleg å stable på beina nokon tilfredsstillande tydingskonstruksjon utan eit slikt medvit.

Bourdieu er inne på mykje av det same når han skriv at

”[k]unstverket får mening og blir interessant bare for den som kjenner koden det er kodet etter [...] De tilskuerne som ikke kjenner disse kodene føler seg fortapt, de ”drukner” i dette som for dem framstår som et kaos av lyd og rytmer, av farger og linjer uten rim eller fornuft” (Bourdieu 1995: 46).

For oppgåva si eiga rekning er det freistande å leggje til at eit kunstverk også får meining for den som kjenner kodane det *ikkje* er koda etter. Ei førestilling om formavvik aktualiserast berre dersom tilskodaren har kjennskap til dei negerte konvensjonane. Dette aspektet har særleg relevans for ein film som *Mulholland Drive*, som baserer mykje av narrasjonen sin på konvensjonsbrot, men som også, med hjelp frå den menneskelege drifta mot å skape meining, ropar etter å bli *rekonstruert* i eit kanonisk format. Filmen krev difor at tilskodaren har inngåande kjennskap til konvensjonelle narrative mønster for å bli forstått. I kognitive termar kan dette uttrykkast som at tilgang til kategoriserande 'template'-skjema, i dette tilfellet det kanoniske forteljarformatet, gjer det mogleg å supplere informasjon der denne er fråverande, slik at dei sprikande narrative orienteringane i *Mulholland Drive* kan føyast saman i ein

tilfredsstillande tydingskonstruksjon. Bourdieu sitt kultursosiologiske perspektiv vil på si side hevde at ei vellukka avkoding av denne filmen fordrar høge kulturelle kapitalinvesteringar. Meir spesifikt inneber dette at tilskodaren må opprette ein dialog mellom eit distansert analytisk blikk og kunnskap om narrative konvensjonar og avviksformer, for å vera i stand til å forstå *Mulholland Drive* i intellektuell og kontemplativ forstand, og såleis innlemme filmen som ein fullverdig del av den kulturelle kapitalporteføljen.³¹

Ei vellukka avkoding av *Mulholland Drive* fordrar altså ei meistring av det reine smaksformatet *samt* høge kulturelle kapitalinvesteringar. Ei vellukka avkoding vil samstundes *implisere* ei meistring av det reine smaksformatet og *eksponere* tilskodarens kulturelle kapitalrikdom. Mot denne bakgrunnen kan det hevdast at tilskodaren, i eigenskap av å forstå *Mulholland Drive*, demonstrerer kulturell kompetanse. Investeringane i arbeidet med å avkode filmteksten vil såleis kunne realisere ein sosial og kulturell verdi, som kan tenkast å verke motiverande på tilskodaren si narrative interesse.

4.2.1. Legitimering av *Mulholland Drive* sin avkodingsverdi

Den sosiale og kulturelle verdien av å gjera *Mulholland Drive* til gjenstand for ei vellukka semantisk avkoding realiserast ikkje i tilskodaren åleine. Filmens konsumverdi vinn inga kraft før det ligg føre ein aksept hjå legitimerande instansar for at han verkeleg *har* eit tydingsinnhald som fordrar eksklusiv avkodingskompetanse. Tilskodaren si dechiffreringsbragd må med andre ord bifallast av aktørar med legitimeringsmakt for at prestisjepotensialet hennar skal bli realisert fullt ut. Bourdieu hevdar at desse legitimerande instansane opererer som leiande element innanfor ”*samfunnsmessige områder der det foregår bestemte aktiviteter etter bestemte regler, og hvor det til enhver tid foregår strid om status eller anerkjennelse blant de involverte*” (Gripsrud 1999: 72). Han refererer til desse områda som *sosiale felt*, og kallar regel- og normsettet som verkar innanfor kvart einskild felt for *doxa*. Det er dei aktørane som har høgast relevant kapital innanfor sitt felt som hegemoniserer feltets doxa. Noko forenkla inneber dette at det er aktørane med høgast *kulturell* kapital som

³¹ Det kan her vera på sin plass å tilføye at rein smak og høg kulturell kapital ikkje er nokon føresetnad for å ha glede av *Mulholland Drive*. Det er til dømes fleire element i filmen som appellerer til barbarisk smak. Ikkje minst gjeld dette dei erotiske scenene, som eksponerer nakne kroppar i seksuell utfolding, og som såleis utgjør stimuli som kan seiast å appellere til instinktive ’bottom-up’-prosessar. Den barbariske smaken kan også tenkast å bli stimulert av konvensjonelle narrative strukturar som fungerer som lukka einingar på underordna nivå. Fleire sketsjliknande sekvensar er gode døme på dette, t.d. sekvensen der Adam kjem heim og tek den utru kona på fersken, for så å bli kasta ut av elskaren hennar (segment 26), og Joe sin mislukka drapsjobb (segment 19).

er i posisjon til å forvalte doxaen innanfor det kulturelle feltet. Det er følgeleg desse aktørane som definerer premissane for kultursfæriske aktivitetar, og såleis utgjer den legitimerande makta som avgjer ein films kulturelle og sosiale avkodingsverdi. Bourdieu meiner at denne legitimeringsfunksjonen gjerne utøvast via eit hierarkisk nettverk av autoritære institusjonar, slik som "the educational system, the academies, and official and semi-official institutions of diffusion (museums, theatres, operas, concert halls, etc.). To these may be added [...] learned societies, literary circles, reviews or galleries" (Bourdieu i Bourdieu og Johnson (red.) 1993: 122).

I eit generelt perspektiv kan ein seie at det ligg føre ei utstrakt legitimering og aksept for at ei vellukka semantisk dechifrering av *Mulholland Drive* stiller krav til eksklusiv avkodingskompetanse. Særleg kan dei akademiske institusjonane, som i følge Bourdieu innehar ei svært stor legitimerande makt (Bourdieu i Bourdieu og Johnson (red.) 1993: 123), seiast å ha verka i ei slik lei. Dette manifesterer seg fyrst og fremst *indirekte*, gjennom *Mulholland Drive* sine omfattande brot med akademiske førestillingar om konvensjonelle forteljarmønster. Grovt sett kan ein seie at desse brota i seg sjølv bidreg til ei *reaktiv* legitimering av filmforteljinga sitt krav til eksklusiv avkodingskompetanse. Dette poenget underbyggjast av diskusjonen i kapittel to, som nettopp freistar å dokumentere den omfangsrike dissonansen mellom *Mulholland Drive* og det kanoniske forteljarformatet.

Årsakene til at det ikkje i høgare grad ligg føre ei meir *proaktiv* legitimering av *Mulholland Drive* sine avkodingskrav innanfor det akademiske miljøet, kan ha mykje å gjera med at filmen enno er relativt ny. Akademia sine krav til vitskaplege, etterrettelege diskursar absorberer mykje tid. Responstida i det akademiske miljøet blir difor tregare enn i andre miljø. Det ligg av den grunn ikkje føre noko einskildståande vitskapleg verk som i sin heilskap er vigd ein analyse av *Mulholland Drive*.³² Til gjengjeld er det forfatta akademiske artiklar om filmen. I skrivande stund synast den mest omfattande av desse å vera Martha P. Nochimsons "'All I need is the Girl': The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*" (i Sheen og Davison (red.) 2004). Nochimson gjev i artikkelen sin ein svært grundig presentasjon av sjettet, og supplerer denne med vurderingar av semantiske implikasjonar. Ho omtaler dei innleiande scenene som "a non-linear pattern of association and juxtaposition" (i Sheen og Davison (red.) 2004: 168), og går såleis langt i å antyde *Mulholland Drive* sin

³² Unnataket er studentoppgåver (sjå t.d. under kategorien "books" på www.davidlynch.de for ein oversikt over dette).

kompliserte narrative struktur. Seinare gjev ho ein fyldigare karakteristikk av den totale filmteksten som underbyggjer dette biletet:

”[B]elatedness of narrative meanings, the foregrounding of tonal/emotional depictions of unspoken narrative events is primary to an understanding of Lynch’s work, which urges us to contemplate events with the larger faculty of imagination [...] for it is only the larger faculty that can apprehend what is going on, a truth too absurd for ordinary logic and reason” (i Sheen og Davison (red.) 2004: 170).

Med utsegn som desse bidreg Nochimson sterkt til å legitimere at den semantiske realiseringa av *Mulholland Drive* set krav til ein ’rein’ lese måte. Slik er ho også med på å fremje ein aksept for at filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse for å bli gjenstand for ei vellukka semantisk dechiffriering.

Ei meir *umiddelbar* legitimering av *Mulholland Drive* sin sosiale og kulturelle avkodingsverdi utøvast av filmkritikarane. Dette er aktørar som opererer utanfor dei akademiske institusjonane, men som likevel må kunne seiast å inneha reell legitimeringskraft. Noko som høgst truleg har verka særleg sterkt til å autorisere *Mulholland Drive* sin avkodingsverdi, er verdas mest prestisjetunge filmfestival i Cannes, som i 2001 gav filmen pris for beste regi og ein nominasjon til Gullpalma. Det same kan seiast om Oscar-nominasjonen for beste regi året etter, samt ei lang rekke pristildelingar i mindre tydingsfulle fora.³³ I den *norske* offentlegdomen kom ei liknande legitimering klårt til uttrykk gjennom dei kulturjournalistiske mottakingane filmen blei til del etter premiera her i mars 2002, ikkje minst innanfor rekkene til det nasjonale filmmeldarkorpset. Ein rask gjennomgang av filmmeldingane i nokre av dei mest profilerte vokstrane i det norske medielandskapet, synleggjer korleis kulturjournalistikken som legitimerande instans har vore med på å autorisere *Mulholland Drive* sin status som ein krevjande avkodingsstorleik. NRK sin journalist hevdar til dømes at ”[d]ette er ingen "Straight Story"; gressklipperferden tvers over USA, som han lagde forrige gang. Dette er Lynch på sitt aller mest bisarre og gåtefulle, og du bør kjenne til hans univers for å ha fullt utbytte” (Hoff 2002). NRK-journalisten gjev med andre ord uttrykk for at kjennskap til Lynch sin øvrige filmografi er ein føresetnad for å gjera

³³ *Mulholland Drive* har mellom anna blitt tildelt prisar av American Latino Media Arts Awards, British Academy of Film and Television Arts Awards (UK), Bodil Festen (DK), Boston Society of Film Critics Awards, Chicago Film Critics Association Awards, La Nuit de Césars (FRA), Film Critics Circle of Australia Awards (AUS), Independent Spirit Awards, Outfest - Los Angeles Gay & Lesbian Film Festival, Las Vegas Film Critics Society Awards, Los Angeles Film Critics Association Awards, National Board of Review, National Society of Film Critics Awards, New York Film Critics Circle Awards, Online Film Critics Society Awards, San Diego Film Critics Society Awards, Premios Sant Jordi (SPA) og Toronto Film Critics Association Awards (CAN). Kjelde: www.imdb.com (<http://www.imdb.com/title/tt0166924/awards>), tilgjengeleg 9. desember 2004.

filmteksten til gjenstand for ei vellukka semantisk avkodning. Tilskodaren sin profitt frå tilgang til intertekstuelle referansar blir også understreka i *Dagsavisen* si melding, som omtaler filmen som ”en film noir-lek med gamle Hollywood-myter og med filmhistoriske nøkkelpersonligheter [...] som er fascinerende i all sin kompleksitet, men med en intrige som må løses som et puslespill hvis man skal ha håp om å ane en helhet” (Steinkjer 2002). Meldinga i *Dagsavisen* synast altså meir enn å antyde at både filmhistoriske kunnskapar og velutvikla kontemplative evner må vera til stades for at tilskodaren skal kunne *forstå* filmteksten i tilfredsstillande grad. *Mulholland Drive* sine krevjande semantiske orienteringar blir ytterlegare legitimert av *Klassekampen*, som omtaler filmen som ”kryptisk” (Kulås 2002), og *Dagbladet*, som krydrar filmmeldinga si med den ordleikne overskrifta ”Uforståelig bra” (Hansen 2002). *Aftenposten* hevdar at David Lynch med *Mulholland Drive* ”er tilbake i det særdeles uprosaiske hjørnet, med vyer fra et visjonsyrende hode, langt bortenfor den stramme fortellerkontroll” (Haddal 2002), og understrekar såleis filmens ukonvensjonelle – og dertil friksjonsfylte karakter. *Bergens Tidende* kjem med følgjande oppmoding til lesarane sine: ”Se filmen – den varer mye lenger enn to timer og tjueseks minutter!” (Nyberg 2001). Meldinga går dermed langt i å insinuere filmens manglande potensiale for ei umiddelbar dechiffrering.

Alle dei refererte filmmeldingane rettar fokus mot *Mulholland Drive* sin krevjande semantikk. På denne måten kan det, i tråd med Bourdieu sine tesar om ’rein’ og ’barbarisk’ smak, seiast at dei verkar til å legitimere aksepten for at ei vellukka semantisk dechiffrering av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse. Dette biletet konsoliderast av distribusjonen og marknadsføringa av filmen. Den norske DVD-utgjevinga³⁴ er til dømes utstyrt med ekstramateriale som mellom anna inneheld ei liste døypt ”David Lynch’s 10 Clues To Unlocking This Thriller”. Lista har følgjande ordlyd:

- 1) Pay particular attention to the beginning of the film: at least two clues are revealed before the credits.
- 2) Notice appearances of the red lampshade.
- 3) Can you hear the title of the film that Adam Keshner is auditioning actresses for?
Is it mentioned again?
- 4) An accident is a terrible event... Notice the location of the accident.
- 5) Who gives a key, and why?
- 6) Notice the robe, the ashtray, the coffee cup.
- 7) What is felt, realised and gathered at the club *Silencio*?
- 8) Did talent alone help Camilla?

³⁴ Scanbox Entertainment Norway AS, 18.06.2003

9)Note the occurrences surrounding the man behind *Winkies*.

10)Where is Aunt Ruth?

Dei ti spora kan alle seiast å byggje opp under biletet av *Mulholland Drive* som ein filmtekst med krevjande semantisk innhald. Kvart einskild spor tilskriv mindre detaljar i handlinga stor narrativ tyding, og insinuerer såleis at filmforteljinga fordrar eit nærsynt, granskande blikk for å bli gjenstand for ei vellukka avkoding. Vidare må det blotte *tilstadeværet* av dei ti spora kunne seiast å sende ut eit liknande signal. Ved å bli marknadsført som eit nyttig supplement til filmteksten, impliserer dei at forteljingsstrukturen i *Mulholland Drive* er så avansert at tilskodaren sitt kognitive arbeid må dirigerast og temjast for å finne ein fruktbar semantisk utgang. Dei ti spora vinn særskilt legitimerande kraft ved at dei i overskrifta, ”David Lynch’s 10 Clues to Unlocking This Thriller”, presenterast som *regissøren* sine eigenkomponerte hint til tilskodaren. Det er trass alt regissøren som har orkestrert filmteksten og konstruert det narrative puslespelet; han er *Mulholland Drives* allvitande ’mastermind’. Følgjeleg er det nærliggjande å tru at det, meir enn nokon andre, er *han* som sit med nøkkelen til ei løysing på den kompliserte forteljingsstrukturen. ”David Lynch’s 10 Clues to Unlocking This Thriller” er såleis ikkje berre med på å legitimere aksepten for *Mulholland Drive* sitt krav til eksklusiv avkodingskompetanse, men verkar også motiverande for den narrative interessa i seg sjølv, i kraft av å bera med seg eksplisitte lovnader om at filmteksten, trass i ukonvensjonelle orienteringar, er strukturert i samsvar med ein narrativ vilje eller logikk.

4.3. Akkumulasjon av kulturell kapital (motiverande faktor 3)

Utgangspunktet for formuleringa av motiverande faktor 3), vedkjenning av den kulturelle prestisjen til filmtekstens opphavsinstans, er tanken om at tilskodaren, ved å tileigne seg eit prestisjeassosiert filmverk, kan innlemme dette som ein verdifull konstituent i sitt subjektive dannelsingsprosjekt. Denne premissen spring ut av oppgåva sin innleiande argumentasjon om at verdien av kulturelt konsum ikkje berre styrast av nivået på avkodinga sine kompetansekrav, men også av kva verdi produktet har som *merkevare* på den kulturelle marknaden. Denne merkevareverdien kan tenkast å vera knytt opp til, forutan det nemnde avkodingskravet, kva kulturell prestisje produktets *opphavsinstans* er til del. Di høgare plassering denne instansen har i det kulturelle prestisjehierarkiet, di meir sannsynleg vil også verdien på dei respektive produkta auke. I samband med film inneber dette, noko forenkla, at tilskodaren kan auke sin

eigen kulturelle kapital gjennom å tileigne seg ein filmtekst som er assosiert med eit opphav som nyt høg kulturell prestisje. I så måte kan ein sjå føre seg at opphavsinstansen sin sosiale *status* verkar inn på filmtekstens konsumverdi. Ein avgjerande føresetnad for det vidare analytiske avansementet blir følgeleg å avgjera filmteksten sin opphavsinstans *generelt*, for deretter å identifisere *Mulholland Drive* sin opphavsinstans *spesielt*.

4.3.1. Filmteksten sin opphavsinstans

Ein filmproduksjon er som regel ein lang og omfattande prosess som passerer fleire menneskelege ledd under ferda frå ide til fullført produkt. Langs denne ruta er det vanskeleg å tenke seg at *ei* overgripande vilje styrer eit kvart kreativt val. Det let seg ikkje gjera å isolere eitt subjektivt bidrag til den skapande prosessen frå eit anna. Difor er det ikkje urimeleg å hevde at filmmediet sine teknologiske og organisatoriske fordringar viskar ut tydinga av individuell skaparmakt til fordel for ein kollektiv kreativ innsats; å redusere filmteksten sin opphavsinstans til *ein* aktør byr seg fram som ei umogleg oppgåve. Samstundes er det svært vanskeleg å ignorere *regissøren* si leiande kreative rolle i denne samanhengen. Sjølv om regissørens makt og grad av autonomi varierer kraftig frå produksjon til produksjon, er det, i teorien, regissøren som er dirigenten for orkesteret av kreative medarbeidarar på og utanfor filmsettet, og som såleis er i posisjon til å prege filmverket i samsvar med sine personlege kunstnarlege visjonar. Det er denne førestillinga som utgjer grunnlaget for regissørfaget sin etablerte yrkesetikk. Kva som skjer i *praksis*, er eit ganske anna spørsmål. Hovudpoenget er at det er regissøren som tilkjennast det kunstnarlege ansvaret for filmen, sjølv i høve der andre impliserte aktørar, så som skodespelarar, produsentar og komponistar, representerer overskuggande ”*dominant personalities*” (Cameron m.fl. i Caughie 1981: 59). Det er følgeleg freistande å hevde at tilskodaren, i dei aller fleste samanhengar, vil oppfatte regissøren som filmtekstens opphavsinstans – trass i at den faktiske sanninga jamt over er langt meir kompleks.

Ein premiss for oppgåva sitt vidare resonnement er altså at det er *regissøren* som materialiserer tilskodaren sitt mentale bilete av filmtekstens opphavsinstans. Følgeleg er det naudsynt å utdjupe regissøren si rolle nærare. Korleis har regissøren kolonisert rolla som filmteksten sin opphavsinstans? Kva dimensjonar av regissørgjeringa er det tilskodaren byggjer inn i det mentale biletet av denne opphavsinstansen?

4.3.1.1. Det romantiske kunstnaridealet

Regissøren si profesjonelle rolle kan knytast opp mot ein generell debatt om tilhøvet mellom kunstnaren og kunstverket. Denne debatten har røter langt attende i kunsthistoria, og søker i grove trekk å avklare fordelinga av ansvar og makt i samband med kreative prosessar. I så måte har konfliktlinene gått langs den klassiske struktur/aktør-motsetnaden, der normative førestillingar om den frie aktøren har vore herskande. Dette synet på kunstnaren som ei autonom kreativ kraft er relativt nytt. Graham Murdock hevdar at dei kulturelle praksisane ein i dag definerer som kunst blei sidestilt med handverk fram til 1500-talet (Murdock i Alvarado, Buscombe og Collins (red.) 1993: 126). Frå midten av det same hundreåret fann det imidlertid stad ei gradvis autonomisering av det kulturelle feltet, der kulturarbeidarane byrja å frigjera seg frå dei aristokratiske og geistlege banda som hadde prega virket deira gjennom heile mellomalderen. Slik voks kunstfeltet ut av den kvardagslege, trivielle sfæren, og inn i sitt eigendefinerte, autonome rom i samfunnsbyggnaden (Featherstone 1995: 29). Denne eleveringsprosessen bidrog naturleg nok til at haldningane til kreativt arbeid endra seg. Kunstnarlege uttrykk blei skatta som ein imitasjon av Gud sine skapande evner (Murdock i Alvarado, Buscombe og Collins (red.) 1993: 126), og kunstnaren sin sosiale status steig tilsvarande. Det var rett nok ikkje alle som fekk ta del i denne oppturen. Somme kulturytingar, særleg folkekunst (Gripsrud i *Cultural Studies* 1989: 199), blei ikkje tilkjent den same verdien som klassiske kunstuttrykk. På liknande vis fann det stad ei differensiering *innanfor* dei høgverdige disiplinane. Langt ifrå alle kunstnarar blei reikna for å vera berarar av "the 'divine spark' which separates off the artist from ordinary mortals, which divides the genius from the journeyman" (Buscombe i Caughie (red.) 1981: 24). I så måte var det vanleg å skilje mellom kunstnarar som evna å mane fram originalar, og dei som berre genererte imitasjonar av originalane. Dette synet utgjorde essensen i det romantiske kunstnaridealet, som skilde skarpt mellom kunst som ei organisk eller ei mekanisk skaparakt: "An Original may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of genius [...] Imitations are often a sort of *manufacture*, wrought up by those *mechanics*, *art*, and *labour*" (Williams 1961: 54).

På eit strukturelt nivå avteikna det seg eit liknande motsetnadshøve mellom 'ånd' og 'arbeid'. Det voks fram eit todelt kunstfelt, sett saman av ein 'primær' og ein 'sekundær' sektor. Den primære sektoren produserte kunstverk som representerte høgt kommersielt potensiale og låg sosial prestisje. Kunstverka som sprang ut av den sekundære sektoren

representerte lågt kommersielt potensiale, men husa til gjengjeld høg sosial prestisje (Murdock i Alvarado, Buscombe og Collins (red.) 1993: 129). Denne todelinga, mellom 'kunst-som-vare' og 'kunst-som-kunst', har vedvart sidan, og utgjer eit grunnleggjande skisma innan alle greiner av moderne kulturell praksis. Utøvarar som opererer innanfor den primære sektoren blir såleis sjeldan tilskrivne kunstnarstatus, ettersom aktiviteten deira er tilpassa økonomiske premissar, og ikkje kunstnarlege visjonar åleine. På motsett vis sjåast deltakarar innanfor den sekundære sektoren som eksponentar for kunstnarleg integritet og autonomi, frikopla frå omsyn til publikumskrav og profitt. Følgjeleg er det praksisar som sorterer inn under denne kategorien som best lever opp til det romantiske kunstnaridealet.

4.3.1.2. Filmkunstnaren

Det romantiske kunstnaridealet har, i ulik grad og utstreknad, sirkulert innan alle kunstnarlege uttrykksformer. I film blei idealet fremja av den såkalla 'auteurteorien'. Auteurteorien hadde sitt opprinn i krinsen rundt det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma*, og blei på sett og vis utløyst av Francois Truffaut sin polemiske artikkel frå 1954, "Une certaine tendance du cinéma français" (Caughie 1981: 35). I artikkelen sin går Truffaut til beinhardt åtak på den såkalla 'kvalitetstradisjonen' som dominerte samtidas franske filmkultur. Truffaut skuldar 'kvalitetstradisjonen' for å redusere filmskaping til sterile adaptasjonar av litterære verk, utan evne til å formidle eit sant cinematisk uttrykk. Ein ekte kunstnar, hevdar han vidare, maktar å prege filmen med sin eigen personlegdom. Han katalogiserer namn på regissørar han meiner er eksponentar for denne eigenskapen (Truffaut i Caughie (red.) 1981: 39-40), og legg med dette grunnsteinen for det som seinare skulle bli kjerneprosjektet for auterrørsla: ei omfattande kanonisering av regissørar som over tid demonstrerte "recognizable stylistic and thematic personality" (Stam 2000: 84). Det var særleg viktig for *Cahiers*-krinsen å heve statusen til talentfulle Hollywood-filmskaparar, ettersom samtidas intellektuelle miljø i Europa avskreiv amerikansk film som vulgær kommersialisme tappa for kunstnarleg verdi. Denne negative haldninga hang i all hovudsak saman med ein djup skepsis til det autoritære, profittorienterte studiosystemet i Hollywood som gav regissøren svært liten grad av autonomi – og tilhøyrande integritet. *Cahiers*-krinsen, derimot, med André Bazin i spissen, meinte å kunne vise til fleire døme der sanne auteurar makta å prente inn ein distinkt signatur i Hollywood-filmar, trass i mektige omkringliggjande føringar. I artikkelen "La politique des

auteurs” frå 1957 går Bazin jamvel så langt som å hevde at sjølv det forhatte *studiosystemet* ber i seg geniale trekk:

”The American cinema is a classical art, but why not then admire in it what is most admirable, i.e., not only the talent of this or that filmmaker, but the genius of the system, the richness of its evervigorous tradition, and its fertility when it comes into contact with new elements” (i Caughie (red.) 1981: 45-46).

Prosjektet med å heve prestisjen til Hollywood-filmar fekk ytterlegare vind i segla då Andrew Sarris introduserte auteurismen i USA på byrjinga av 1960-talet. Sarris valde, som Bazin, å sjå den industrielle organiseringa av amerikansk filmproduksjon som noko meir enn berre ein avgrensande faktor i høve regissøren sin kunstarlege fridom. I artikkelen ”Notes on the Auteur Theory in 1962” hevdar han mellom anna at ”[i]nterior meaning is extrapolated from the tension between a director’s personality and his material” (Sarris i Caughie (red.) 1981: 64). Sarris synast med dette å meine at regissøren sin personlegdom manifesterer seg i kvaliteten på kompromisset filmteksten inngår mellom kunstarlege visjonar og industrielle føringar: ”The *auteur* theory values the personality of a director precisely because of the barriers to its expression [...] The fascination of Hollywood movies lies in their performance under pressure” (Sarris i Caughie (red.) 1981: 65).

Sarris si nedtoning av regissørens makt til å realisere vilje og intensjonar, opna på sett og vis dørene for den såkalla ’auteur-strukturalismen’. Auteur-strukturalistane tok kraftig avstand frå auteurismen si romantiske persondyrking. Dei fokuserte istaden på *strukturen* filmteksten utgjorde, som ei slutta eining, der regissøren i realiteten berre var ein katalysator for umedvitne straumar som transcenderte individuelle nivå. Peter Wollen skriv at ”Fuller or Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from ‘Fuller’, ‘Hawks’ or ‘Hitchcock’, the structures named after them” (1972: 168). Wollen ser altså ikkje namnet på regissøren som uttrykk for ein strukturerande, men snarare ein strukturert storleik: ”[A]ny film, certainly a Hollywood film, is a network of different statements, crossing and contradicting each other, elaborated into a final ‘coherent’ version” (1972: 167). Wollen synast med dette å meine at regissøren er ein samlande ’merkelapp’ for eit fleirstemt skaparkor, snarare enn *eitt* filmtekstleg opphav. Dette perspektivet kan seiast å tilby ei god framstilling av kva dimensjon av regissørgjeringa det er tilskodaren byggjer inn i det mentale biletet av den filmtekstens opphavsinstans. Dei konkrete bidraga regissøren tilfører filmverket er mindre interessante enn sjølve strukturen, eller filmteksten, namnet hans assosierast med. Når fleire strukturar av den

same regissøren framviser kontinuitet og konsistens over tid, dannast det grobotn for førestillingar om ein distinkt signatur:

”While it is true that, as a critical term, the author is a figure constructed out of his films, and while it can be argued that he does not have an existence prior to those films, it does not follow that the figure does not have an existence prior to each individual film. In a sense, the continuities and consistencies which can be recognized in, and which identify, an authorial code or sub-code constitute another text which has to be read into the single film, determining our expectations and recognitions [...] producing a kind of authorial intertextuality, one text finding its meaning and effect in relation to other texts” (Caughie 1981: 205).

Oppgåva vil mot denne bakgrunnen påstå at førestillingar om regissørens distinkte signatur, eller repeterte intertekstuelle mønster, dannar ein grunnleggjande byggjekloss i tilskodaren sitt mentale bilete av filmtekstens opphavsinstans. I tillegg er det freistande å hevde at diskursar som krinsar om regissøren sine *biografiske* variablar vil vera med på å forme dette biletet. Sjølv om denne biografiske dimensjonen, ifølgje Wollen, er frikopla frå den filmtekstlege strukturen, aktualiserast han likevel fordi regissøren sin *person*, som eit historisk individ av kjøt og blod, materialiserer ein figur ”who in his notional coherence provides the means for us to grasp the text in the moment of its production before us” (Novell-Smith i Caughie (red.) 1981: 223). Tankar om filmtekstens opphavsinstans inngraverast altså med eit biografisk preg gjennom tilskodaren sine førestillingar om regissørens historiske person.

Alt i alt kan det mot denne bakgrunnen hevdast at tilskodaren sitt mentale bilete av filmtekstens opphavsinstans er sett saman av to komponentar:

- 1) førestillingar om regissøren sin historiske person
- 2) førestillingar om regissøren sin distinkte signatur

4.3.2. *Mulholland Drive* sin opphavsinstans

Det er *David Lynch* som er regissør for *Mulholland Drive*. Ein kan følgjeleg sjå føre seg at tilskodaren sitt mentale bilete av filmtekstens opphavsinstans konstituerast av førestillingar om David Lynch sin biografi, og førestillingar om ein distinkt ’David Lynch’-signatur.

Oppgåva vil i det følgjande freiste å diskutere kva faktorar som kan tenkast å verke til danninga av desse to førestillingane. Denne diskusjonen munnar til slutt ut i ein hypotese om David Lynch sin kulturelle status, slik at graden av prestisje han nyt som opphavsinstans skal kunne avgjerast på bakgrunn av dette.

4.3.2.1. David Lynch³⁵

David Lynch blei fødd 20. januar 1946 i Missoula, Montana. 19 år gamal byrja han å studere målarkunst ved *Pennsylvania Academy of Fine Arts*. Andre året som student deltok han i akademiets årlege tevling i eksperimentell måling og skulpturkunst. Det innsendte bidraget, *Six Figures Getting Sick*, var sett saman av gipsmaskefigurar og ein smalfilm med hans eigne andletsgrimaser i skiftande former, og blei kategorisert som ”a ’moving painting’” (Woods 2000: 12). Ei rekke positive tilbakemeldingar oppmuntra Lynch til å halde fast ved det cinematiske fokuset sitt, og i 1968 ferdigstilte han den fire minuttar lange kortfilmen *The Alphabet*. Han sende deretter inn ein ide til eit nytt filmprosjekt til *American Film Institute*, ein offentleg løyvinginstans for lovande filmskaparar. Instituttet stilte seg positivt til søknaden hans og tilgodesåg prosjektet med litt over sju tusen dollar. Den tjuefire minuttar lange *The Grandmother* var premiereklar i 1970. Sjølv om filmen bar i seg ei svært eksperimentell orientering, var responsen frå omgjevnadene overveldande. *The Grandmother* stakk av med festivalprisar i San Fransisco, Bellevue og Atlanta, og blei også kåra til *American Film Institute* sitt mest vellukka sponsorprosjekt det same året. Det kunstnarlege ambisjonsnivået til Lynch steig naturleg nok som ei følge av denne suksessen, og i 1972, etter å ha fått avslag på ein tidlegare søknad, fekk han plass ved *Centre for Advanced Film Studies* i Los Angeles. Der utvikla han ideen til *Eraserhead*, prosjektet som skulle bli den fyrste langfilmen hans.

Innspelninga av *Eraserhead* tok til 29. mai 1972. Produksjonen skulle utvikle seg til å bli eit mareritt for David Lynch og mannskapet hans. Ei rad vanskar og forviklingar bidrog til at arbeidet med filmen ikkje blei avslutta før i 1976, nesten fem år etter at det fyrste opptaket fann stad. *Eraserhead* vann lite merksemd den fyrste tida etter premiera. Men etter kvart blei

³⁵ Heile dette avsnittet er basert på data henta frå boka *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch* (Woods 2000), som gjev ein detaljert presentasjon av David Lynchs liv og virke. I høve der det førekjem direkte sitat, eller der andre kjelder nyttast, refererer teksten til forfattar og sidetal på vanleg måte.

filmen omfamna av ei stadig veksande tilhengarskare, og gradvis opparbeide han seg kultstatus i subkulturelle miljø.

Den langsamt veksande suksessen *Eraserhead* blei til del, førde etter kvart til at dører opna seg for Lynch, som i tida etter premiera hadde jobba som taktekkar for å få endane til å møtast. Assistert av den kjende skodespelaren Mel Brooks, fekk han på plass finansieringa av *The Elephant Man*, eit victoriansk kostymedrama basert på den sanne saga om vanskapte John Merrick sin tragiske lagnad. Med eit budsjett på fem millionar dollar, og kjende skodespelarar i alle dei største rollene, var rammevilkåra Lynch hadde å forhalde seg til dramatisk endra frå arbeidet med *Eraserhead*. Samstundes var prosjektet strukturert etter langt meir konvensjonelle liner enn dei føregåande verka hans, både med omsyn til form og innhald. Hollywood-distribusjon sikra dessutan at filmen nådde ut til eit stort publikum då han blei sluppen i 1980. *The Elephant Man* blei umiddelbart ein kommersiell suksess, og sjølv om kritikane var noko blanda, mottok filmen heile åtte Oscar-nominasjonar.

I kjølvatnet av suksessen med *The Elephant Man* blei Lynch tilbydd ei lang rekke oppdrag. Han blei mellom anna kontakta av George Lucas, som ville ha han til å regissere *The Return of the Jedi*, den siste filmen i *Star Wars*-trilogien. Lynch takka imidlertid nei til dette tilbodet, og kasta seg istaden over arbeidet med å filmatisere Frank Herbert sitt populære science fiction-epos *Dune*. I nært samarbeid med den høgt kreditterte produsenten Dino De Laurentiis, tok Lynch til på oppgåva i mai 1981. Med eit budsjett på 45 millionar dollar voks filmprosjektet til gigantiske proporsjonar. Forventningane til premiera i desember 1984 var skyhøge. Men kritikarane slakta filmen, og publikumsavkastinga var ikkje i nærleiken av å svare til dei enorme investeringane prosjektet var blitt til del. *Dune* blei følgeleg ein kunstnarisk flopp for Lynch og ei økonomisk katastrofe for produksjonsselskapet til De Laurentiis.

Sjølv om forholdet mellom De Laurentiis og Lynch hadde kjølna monaleg som ei følge av *Dune*-havariet, hadde Lynch under dei innleiande kontraktstingingane utarbeidd ein klausul som sikra han økonomisk støtte til å regissere ein ny film etter at arbeidet med *Dune* var slutført. Difor kunne han alt i 1985 byrje innspelinga av eit nytt prosjekt. Innanfor betydeleg smalare budsjettrammer tok *Blue Velvet*, eit noir-inspirert detektivdrama, form. Denne gongen var mottakinga hjå publikum og kritikarar ei ganske anna. Filmen blei ein overraskande kommersiell suksess, og Lynch fekk jamvel ein Oscar-nominasjon for beste regi i 1987. David Lynch sitt renommé som filmskapar var med andre ord atterreist.

Etter å ha regissert kortfilmen *Le Cowboy et le Frenchman* i 1988, slo Lynch inn på ein heilt ny veg. I tospann med manusforfattaren Mark Frost utvikla han ideen til ein

fjernsynsserie, som etter kvart fekk namnet *Twin Peaks*. Våren 1990 blei piloten kringkasta av ABC. Dette innleidde det som skulle vise seg å bli ei av dei underlegaste suksess-sogene i amerikansk fjernsynshistorie. Trass i tidvis dristig bruk av surrealistiske og irrasjonelle element, scora *Twin Peaks* svært høgt på publikumsratingane. Piloten blei sett av heile 33% av den totale amerikanske marknadsdelen, og den gode oppslutninga heldt seg stabil gjennom den fyrste sesongen (Hughes 2002: 118). *Twin Peaks* blei dessutan rosa av kritikarar for å ha revolusjonert TV-formatet, og serien innkasserte fleire prisar og nominasjonar. Den kulturelle prestisjen som Lynch hadde gjenvunne med *Blue Velvet*, blei med andre ord ytterlegare konsolidert av inntoget hans i fjernsynsmediet. Lynch sin personlege renessanse manifesterte seg vidare ved at fleire av målarstykkane hans blei stilte ut av *Leo Castelli Gallery* i New York. Frå midten av åttitalet til tidleg på nittitalet sende han dessutan *LA Reader* regelmessige forsyningar av den minimalistiske teikneseriestripa *The Angriest Dog in the World*. I 1990, same året som *Twin Peaks* blei lansert, rakk han også å regissere *Wild At Heart*, som vann Gullpalma i Cannes, i tillegg til å hanke inn ein Oscar-nominasjon. Mot denne bakgrunnen er det truleg rett å seie at David Lynch ved inngangen til nittitalet hadde opparbeidd seg status som ein av dei mest suksessfulle og prestisjetunge regissørane i Hollywood.

Utover nittitalet gjekk det imidlertid bratt nedover med Lynch si karriere. Den andre sesongen av *Twin Peaks* makta ikkje å følgje opp populariteten til forgjengaren, og sviktande sjåaroppslutnad gjorde at serien blei teken av lufta 1991. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), ein spelefilm basert på universet i TV-serien, blei slakta av kritikarar og publikum. Tapsrekka til Lynch blei ytterlegare forlenga av to nye fjernsynsserieprosjekt. *On The Air* (1992) blei teken av lufta etter fem episodar, etter å ha oppnådd den lågaste ratinga for ein primetime-komedie i ABC si historie (Hughes 2002: 188). *Hotel Room* (1993) fekk ei tilsvarande negativ mottaking, og blei forkasta umiddelbart etter at piloten var kringkasta. Suksessfinden Lynch hadde erobra få år tidlegare var med andre ord i ferd med å forvitte i eit rasande tempo. Nedturen flata noko ut, men blei ikkje radikalt snudd av den ambisiøse neo noir-filmen *Lost Highway*, som, trass i at han i dag kan smykke seg med eit svært heiderleg ettermæle, fekk ei jamt over dårleg mottaking av publikum og kritikarar i premiereåret 1997.

Eit meir markert vendepunkt kom i 1999, med Disney-distribuerte *The Straight Story*. Den lågmælde, poetiske filmen, basert på den sanne saga om 73 år gamle Alvin Straight si forsoningsdrivne grasklipparferd frå Iowa til Wisconsin, hausta gode kritikkar, og blei den mest inntektsbringande filmen til Lynch sidan publikumssuksessen *Wild at Heart* (Hughes 2002: 233). *The Straight Story* blei dessutan nominert til Gullpalma i Cannes, og mottok ein

Oscar-nominasjon for beste mannlege hovudrolle. Dermed hadde Lynch nok ein gong demonstrert ein fabelaktig evne til å snu ein negativ karrierespiral.

Lynch sin kunstnarlege prestisje blei ytterlegare gjødsla av suksessen med *Mulholland Drive* i 2001. Prosjektet var i utgangspunktet meint å skulle gå som ein TV-serie på ABC, men ei tid før den planlagde kringkastinga fekk fjernsynskanalen kalde føter og kansellerte heile prosessen. Franske Canal Plus såg imidlertid sitt snitt til å kjøpe prosjektet fri frå ABC og baud seg samstundes til å finansiere ei konvertering av materialet frå TV- til spelefilmsformat. Lynch gjekk entusiastisk i gang med oppgåva, og *Mulholland Drive* var premiereklar til filmfestivalen i Cannes 16.mai 2001. Der fekk filmen fekk ei strålande mottaking. Lynch vann pris for beste regi, og filmen blei, som *The Straight Story* to år tidlegare, nominert til Gullpalma. Lynch fekk dessutan ein ny prestisjetung akklamasjon, då han eitt år seinare mottok ein Oscar-nominasjon for regijobben sin. Han tapte rett nok for Roman Polanski (*The Pianist*), men hadde med *Mulholland Drive* nok ein gong ført prov for at han hørde heime mellom dei fremste regissørane i Hollywood.

4.3.2.2. 'David Lynch'

Det er blitt fremja talrike freistnader på å skilje ut ein distinkt signatur frå David Lynch sin samla filmografiske oeuvre. I så måte har fokuset sirkla kring spørsmål om form og innhald, der det overordna målet synast å ha vore å formulere eit konsentrat av repeterte filmtekstlege mønster. Den danske filmvitaren Anne Jerslev skriv at

”David Lynchs film er tætte, fulde af betydning, af tvetydigheder, og modsætningsfyldtheder, der aldrig synes at opløses. Er de holdt i auteurens stramme tøjler, og er de altid holdt sammen av fortællingens bånd, er deres univers – indenfor disse rammer – dog et grenseløshedens univers. Filmene former et rum, hvor der ikke er faste forankringspunkter, intet entydigt skel mellem ondt og godt og ingen entydige sandheder” (1991: 23).

Denne oppsummeringa av David Lynch sin filmografi må kunne seiast å høve som hand i hanske som ein karakteristikk av *Mulholland Drive* sitt ufokuserte vesen. Det er imidlertid eit ganske anna spørsmål om Jerslevs analyse har den same relevansen for den totale filmkorpusen til Lynch. For sjølv om ”grenseløshedens univers” utvilsamt kan tilkjennast mange av verka hans, huser den Lynchske oeuvren også forteljingar der både form og innhald

er strukturerte etter ein relativ konvensjonell, og dertil *avgrensa*, mal. *The Elephant Man* (1980), *Dune* (1984) og *The Straight Story* (1999) representerer alle døme på dette. Desse filmene utgjer langt på veg klassiske tekststrukturar, og dei er også, dersom ein ser vekk ifrå det svart/kvite biletspråket i *The Elephant Man*, prega av utstrakte konvensjonelle stilgrep. I så måte står dei i kontrast til den andre enden av Lynch sin filmografiske skala, der ein, forutan *Mulholland Drive*, finn filmar som *Eraserhead* (1977), *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992) og *Lost Highway* (1997). Alle desse filmene kan seiast å vera svært eksperimentelle, både med omsyn til form og innhald, og dei står også planta i ei tematisk mold som skil seg skarpt frå verka med dei meir konvensjonelle orienteringane. Både *Eraserhead*, *Twin Peaks: Fire Walk With Me* og *Lost Highway* er odyssear ned i dei mørkaste avkrokane av menneskesinnet. Henry Spencer, protagonisten i *Eraserhead*, endar til dømes opp med å ta livet av det vanskapte avkommet sitt, Laura Palmer går ein voldsam død i møte i *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, og den sjalusiblenda Fred Madison myrdar kona si og går sjølv til grunne i *Lost Highway*. Dette mønsteret av nedgåande psykologiske spiralar trer også fram i *Twin Peaks* (1990), der Bob, den inkarnerte ondskapen, til slutt tek bustad i Agent Cooper, og såleis markerer dei mørke kreftene sin endelege siger over den standhaftige ljøsberaren i TV-seriens dunkle univers. Ei liknande reise finn stad i *Blue Velvet* (1986), der Jeffrey Beaumont utviklar eit intimt, nærast homoerotisk (Chion 1995: 96) samband med sitt sadistiske janusandlet Frank Booth. Slik trekkast han ikkje berre mot mørkret som lurar like under overflata på heimstadens idylliske småbyfasade, men også mot det undertrykte mørkret som ulmar i han sjølv. Jeffrey maktar imidlertid å temje sine indre demonar når det til slutt lukkast han å drepe Frank i eit dramatisk oppgjær mellom dei to. *Blue Velvet* skil seg dermed frå Lynch sine mørkaste verk i kraft av å vera ein film der ei destruktiv kurve *snur*, og handlinga andar ut i eit optimistisk leie. Denne optimistiske tonen pregar også fleire andre Lynch-produksjonar. Dette gjeld ikkje minst *The Straight Story*, som med forteljinga om Alvin Straight sin enorme vilje og evne til forsoning, truleg er den mest livsfeirande av alle Lynch sine filmar. *Dune* er eit anna verk som, med ein udiskutabel 'happy end', synast vera klår i sine positive orienteringar. Eit anna døme er *Wild At Heart* (1990). Den pasjonsladde road-movien skildrar Sailor og Lula og det brennande kjærleiksforholdet deira, eit forhold som trugast frå fleire hald, men som likevel triumferar til slutt. *Wild At Heart* feirar såleis kjærleiken si kraft, og må, trass i bekmørke under- og overtonar, kunne tilskrivast ein positiv hovudstraum. *The Elephant Man*, derimot, er meir tvitydig i si narrative kurve. Filmen omhandlar lagnaden til vanskapte John Merrick i Victoriatidas England. Merrick sin tilstand er av ein slik art at han må *sitje* og sove, fordi han vil bli kvelt i svevnen dersom han legg seg

ned som 'vanlege' menneske. Etter å ha vore heidersgjest under ei framsyning i teateret til hans ære, fjernar han likevel putene i senga si, for så å sovne inn liggjande – for godt. Somme kritikarar har tolka denne avsluttingsscena som ei sjølvmondsakt; som Merrick sitt såre avskil med ei verd han aldri kan bli ein del av.³⁶ Michelle Le Blanc og Colin Odell skriv på si side at "his only aspiration is to be able to sleep in the same manner as every other person" (2003: 29). Legg ein denne premissen til grunn, kan den siste scena seiast å romme ei symbolsk manifestering av Merrick si kjensle av endeleg å ha vunne aksept i 'normale' krinsar. I så måte uttrykker han ei klippefast tru på at han har overvunne den sosiale isolasjonen som har følgt tilværet som vanskapnad, og at han såleis også har transcendert sin eigen tragiske lagnad. Utifrå eit slikt perspektiv blir ikkje Merrick sin død utløyst av ei sjølvmondsakt, men snarare av ein naiv, grenseoverskridande optimisme. *The Elephant Man* kan i så fall seiast å vera nok eit døme på ein Lynch-film der protagonisten si psykologiske kurve tek ei positiv vending til slutt – det tragiske utfallet til trass.

Ein annan påfallande inkonsistens i Lynch sin filmografi, er det enorme historiske, geografiske og metafysiske spennet forteljingane hans spreier seg langs. Filmar som *Eraserhead* og *Dune* utspelar seg til dømes i fiktive, ikkje-jordiske verder, og står i skarp motsetnad til *The Elephant Man* og *The Straight Story*, som båe er baserte på verkelege liv og hendingar. Samstundes er dei to sistnemnde filmane utstyrt med vidt ulike historiske og geografiske premisser (høvesvis Victoriatidas England og Midtvesten på 1990-talet), og dei har i så måte ikkje meir til sams enn det røyndomsgenererte opphavet. Forutan *Mulholland Drive*, synast også *Twin Peaks* og *Twin Peaks: Fire Walk With Me* å dele den kontemporære lokaliseringa til *The Straight Story*. Dei øvrige verka til Lynch huser imidlertid langt mindre spesifiserte spatiale kontekstar. *Lost Highway*, *Wild At Heart* og ikkje minst *Blue Velvet* står alle i ein ambivalent posisjon andsynes vår eiga tid. Handlinga i desse filmane utspelar seg innanfor det som i all hovudsak står fram som notidige rammer. Samstundes inneheld dei svært mange retrospektive referansar. Desse referansane opptre eksplisitt gjennom det påfallande 50-talsmøblementet i dei respektive narrative universa (bilar, klede, hårfrisyrer, musikk, kjønnsroller o.l.),³⁷ og får på same tid ei meir subtil artikulering gjennom dei mange intertekstuelle referansane til det same tiåret.³⁸ Denne atterklagen frå 50-talet kan imidlertid

³⁶ Sjå t.d. Nochimson (2001): 135-147, Woods (2000): 51, Jerslev (1991): 92-93 og Hughes (2001): 35.

³⁷ Frederic Jameson omtaler t.d. *Blue Velvet* som eit "simulated replay of the 1950s" (Jameson 1991: 295).

³⁸ Sjå t.d. likskapane mellom slangeskinnsjakka til Marlon Brando i Sidney Lumets *The Fugitive Kind* (1959) og Nicholas Cage i *Wild At Heart*. Andre døme er filmplakaten med Rita Hayworth i *Mulholland Drive*, namnet til David Lynch sin cameo-karakter i *Twin Peaks* og *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (Gordon Cole), som refererer til ein perifer karakter i Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950), og pin-up plakaten av 50-talsikonet Montgomery Clift på Sandy sitt rom i *Blue Velvet*.

ikkje seiast å vera omfattande nok til å skugge over det inkonsistente historiske mønsteret i David Lynch sin filmografi.

Den same inkonsistensen gjer seg gjeldande i geografisk forstand. I tillegg til det nemnde spriket mellom *The Elephant Man* og *The Straight Story*, førekjem det til dels store miljøuliksapar i Lynch sine verk. Unnataka er *Blue Velvet*, *Twin Peaks* og *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, som alle utspelar seg i søvnige, skogkransa småbyar nord i USA.³⁹ I *Mulholland Drive* og *Lost Highway*, derimot, er handlinga lagt til Los Angeles, medan *Wild At Heart* er ei hektisk reise gjennom golde, solsvidde sørstatar. *Dune* har hovudhandlinga lagt til den fiktive ørkenplaneten Arrakis, medan *Eraserhead* faldar seg ut i ei underleg draumeverd, ”in a universe where the organic meshes viscerally with the mechanical, the environment is equal parts psycho-sexual and post-industrial” (Woods 2000: 31). I så måte aktualiserast den *metafysiske* inkonsistensen i Lynch sin filmografi; den narrative pendlinga i verka hans mellom røyndom og illusjon. Det mest ekstreme ytterpunktet i den illusoriske enden av skalaen er utvilsamt *Eraserhead*. Paul A. Woods skriv at ”*Eraserhead* [...] in its faithfulness to dream logic and undiluted subconscious imagery, actually *is* a dream” (2000: 33). Motstykket til dette draumelandskapet er det nedstrippa, realistiske universet i røyndomsbaserte *The Straight Story*, som på si side må kunne seiast å utgjera ytterpunktet i den *andre* enden av skalaen. På tilsvarande vis er *Dune* ein film som, trass i dei fantastiske scifi-rammene som omkrinsar handlinga, er tru mot logikken i si eigendefinerte verd. Filmen sluttar seg difor til Lynch sin kategori av ’røyndomsreine’ verk. *Blue Velvet* og *The Elephant Man* ber i seg dei same røyndomsreine orienteringane, og båe desse filmane må kunne karakteriserast som realistiske, sjølv om skiljet mellom røyndom og illusjon er svakt tilslørt i den fyrstnemnde filmen.⁴⁰ Dette skiljet er langt mindre klårt i *Wild At Heart*, *Twin Peaks* og *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, der grensene mellom det verkelege og det illusoriske ved spreidde høve flyt nærast umerkeleg over i kvarandre. I *Mulholland Drive* og *Lost Highway* er denne miksturen gjennomført i ein endå meir ekstrem grad. Mest outrert på dette feltet er sistnemnde film, der den narrative pendelen svingar frå røyndom til draum via endå ein draum og attende til røyndomen att.⁴¹ Samstundes er dei delane av filmen som rører seg langs den

³⁹ *Twin Peaks* og *Twin Peaks: Fire Walk With Me* utspelar seg naudsynsvis på same stad, ettersom spelefilmen byggjer på TV-serien sitt narrative univers.

⁴⁰ Sjø særleg flashback-glimta i sekvensen etter at Jeffrey har blitt banka opp av Frank og gjengen hans, samt kamerakøyninga inn i den billekoloniserte underverda og det avskorne øyret.

⁴¹ *Lost Highway* sitt ikkje-autoritære sugett kan trygt seiast å bidra til høg grad av tekstleg polysemi. Frå underteikna sin ståstad synast filmen å huse følgjande fabel: Fred Madison tek livet av kona si, blenda av mistanken om at ho har vore utru. Han dømmast til døden, og skaper ein imaginær identitet for å sleppe unna den tragiske lagnaden sin. I dette fantasiuniverset søker Fred å rettferdigjera udåden ved å plassere alter egoet sitt, Pete Dayton, i ei offerrolle andsynes kvinna han elskar. Slik projiserer Fred sitt eige sjølvbedrag over på Pete.

røyndomsretta aksen ispeidd magiske og illusoriske element,⁴² medan draumeenklavane, i isolert forstand, er prega av høg grad av realisme. I så måte står *Lost Highway* midt imellom reindyrka røyndom og reindyrka illusjon. Denne ambivalensen kan slik seiast å materialisere den metafysiske inkonsistensen i Lynch sin samla filmografi.

I ljøs av dei mange sprikande orienteringane i Lynch sin filmografi, er det freistande å hevde at 'David Lynch'-signaturen ikkje enkelt let seg fange i generaliserande vendingar. Erica Sheen og Annette Davison går så langt som å hevde at "[i]f the intellectual consistency of his vision suggests we might approach him as an auteur, the formal and generic range of his work raises questions about that status" (i Sheen og Davison (red.) 2004: 2). Sheen og Davison synast altså å setje spørsmålsteikn ved om Lynch sin filmografi uttrykker nok formmessig konsistens og attkjenneleg individualitet til i det heile teke å *kvalifisere* til noko auteurstempel. Ein fundamentalistisk lesnad av den samla filmkorpusen til Lynch vil truleg kunne gje dei rett. Likevel må det vera lov å hevde at ein slik innfallsvinkel ikkje vil yte regissøren full rettferd. Det er nemleg vanskeleg å tenke seg at det let seg gjera å etablere og vedlikehalde ein kunstnarleg konsistens for ein filmskapar som opererer i ly av skiftande rammer over fleire tiår – slik som Lynch har gjort det. For det fyrste er det svært sannsynleg at regissøren si makt til å vinne gjennomslag for sine eigne kunstnariske visjonar vil avhenge av autoriteten eller prestisjen han er til del hjå så vel produksjonsapparat som hjå løyvande instansar. Dette poenget blir særleg viktig i samband med produksjonar der store økonomiske investeringar står på spel, så som i Hollywood, der Lynch har hatt sitt virke frå og med innspelinga av *Dune* og fram til i dag.⁴³ Ein kan difor gå utifrå at regissøren vil ha avgrensa albogerom til å inngravere individualistiske auteurtrekk i verka sine før han har blitt eit etablert og akta namn i bransjen, og sjølv då kan det vera vanskeleg å overdøye filmindustriens kommersielle omsyn med kunstnarlege vyer.⁴⁴ Innanfor Lynch-forskinga

Han impliserer dermed at det er *han* som er offeret. Samstundes søker han å utløyse ein khatarsis-effekt ved å skape endå eit imaginært rom, der han, omgjort til sjølv seg att, tek livet av den hemmelege elskaren til kona, og såleis handlar slik han *eigentleg* burde ha gjort. Fred lukkast imidlertid ikkje med det eskapistiske prosjektet sitt, og han blir til slutt innhenta av røyndomen sitt krav om at han vedkjenner seg udåden han står ansvarleg for. Mot denne bakgrunnen kan *Lost Highway* og *Mulholland Drive* seiast å referere til svært like fabelstrukturar.

⁴² T.d. demonstrasjonane av Mystery Man sine overnaturlige eigenskapar.

⁴³ *The Elephant Man* hadde rett nok Hollywood-distribusjon, men blei spela inn i London (Woods 2000: 43-45).

⁴⁴ I 1981 gav produksjonsselskapet United Artists *The Deer Hunter*-regissøren Michael Cimino frie tøyler i arbeidet med storsatsinga *Heaven's Gate*. Resultatet blei ein tre timar og førti minuttar lang director's cut, som floppa katastrofalt på kino. Denne fiaskoen førde til at United Artists gjekk konkurs. Selskapet blei kjøpt opp av MGM, og slutta å eksistere som sjølvstendig aktør (Sheen i Sheen og Davison (red.) 2004: 47). Lagnaden til United Artists blei ei skrekkehistorie for andre produsentar, og auka miljøet sin skepsis til å gje regissørane kunstnarlege fullmakter. Det er interessant å merke seg at David Lynch sitt mageplask med *Dune* tre år seinare

synast det då også å rå ei brei semje om at Lynch sin fyrste store Hollywood-produksjon, *Dune*, er prega av filmkunstnaren si manglande kraft til å inngå vellukka kompromiss med maktstrukturane rundt han.⁴⁵ Denne filmen har difor hatt ein tendens til å bli utelaten når dei mest tydingsfulle verka hans blir oppsummerte. Grunngevinga er at *Dune* ikkje blir rekna for å vera representativ for Lynch sine kunstnarlege kvalitetar. Dette momentet understrekast av Lynch sjølv, som i ettertid har freista å distansere seg frå verket ved å syte for at namnet hans som regissør blei fjerna frå rulleteksten og erstatta av den ansvarsfråskrivande etiketten 'Allen Smithee', samt at namnet hans som manusforfattar blei erstatta av 'Judas Booth'⁴⁶ (Sheen i Sheen og Davison (red.) 2004: 41). David Lynch sitt høve til å prege verka sine har imidlertid auka monaleg sidan dette. I kjølvatnet av *Dune*-havariet fekk han ironisk nok total kunstnarleg fridom på sitt neste prosjekt, *Blue Velvet*, som ei følgje av ein klausul han hadde tinga fram med produksjonsselskapet De Laurentiis før fiaskoen var eit faktum (Hughes 2001: 73). *Blue Velvet* er følgeleg ein svært personleg film som, i motsetnad til *Dune*, ber i seg alle ytre føresetnader for å kunne utgjera ei rettviss materialisering av Lynch sin kreative personlegdom. Ingen av arbeida hans etter dette har nytte godt av ein tilsvarande autonomi. Det synast likevel vera rimeleg berrsynt at alle produksjonane frå og med *Blue Velvet* – med eit mogleg unnatak for *The Straight Story* – står i eit nærare slektskap med kvarandre enn med dei føregåande produksjonane.⁴⁷ Mot denne bakgrunnen er det freistande å hevde at *Blue Velvet* representerer eit vasskilje i Lynch sin filmografi. Denne påstanden står på fleire bein. For det fyrste er det sannsynleg at den høge graden av autonomi Lynch blei tildelt under arbeidet med *Blue Velvet* gav han fridom til å dyrke fram eit reint, ukorrumpert kunstnarleg uttrykk, som seinare har peika fram mot og blitt vidareutvikla i dei etterfølgjande verka hans. For det andre er det sannsynleg at suksessen med denne filmen verka til å styrke Lynch sin autoritet og prestisje, slik at det kreative albogeromet hans auka tilsvarande. I så fall kan det hevdast at det fyrst er frå og med *Blue Velvet* at Lynch sine kunstnarlege visjonar for alvor vinn grobotn for bløming og vekst. Det er då også innanfor ei slik historisk avgrensing⁴⁸ at ein finn høgast grad av både formmessig og tematisk konsistens. Oppgåva vil difor argumentere for at det er i verk som *Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Wild At Heart*, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, *Lost Highway* og *Mulholland Drive* at ein vil finne augneblinka i Lynch sin kunst som

også skal ha vore ein kraftig medverkande årsak til at produsenten De Laurentiis gjekk konkurs (Hughes 2001: 68).

⁴⁵ Sjå t.d. Sheen i Sheen og Davison (red.) 2004: 35-47, Leblanc og Odell 2003: 33-34, Hughes 2001: 70-71, Woods 2000: 69-71 og Nochimson 1997: 123 og 134.

⁴⁶ Judas Booth skal visstnok vera ein symbolsk samansetnad av *Judas Iskariot*, Jesus sin svikar, og John Wilkes *Booth*, mannen som drap Abraham Lincoln (Sheen i Sheen og Davison (red.) 2004: 41).

⁴⁷ Jf. diskusjonen om vesenstrekk til dei respektive filmane ovanfor.

⁴⁸ Framleis med eit unnatak for *The Straight Story*.

best avspeglar ein attkjenneleg personlegdom, og som såleis taler for at han skal kunne tilkjennast den prestisjetunge auteur-nemninga.

4.3.2.2.1. Det narrative mysteriet

Dersom ein aksepterer premissen om at David Lynch sin auteur-status baserer seg på dei delane av filmografien hans som uttrykker høgast grad av konsistens og attkjenneleg personlegdom, blir det straks langt enklare å oppsummere kunsten hans i generaliserande vendingar. Utifrå den nemnde tekstavgrensinga, og for oppgåva si eiga rekning, er det freistande å hevde at det aller mest framtrekande trekket i Lynch sin kunst er den *dekonstruktive omgangen hans med det kanoniske forteljarformatet*. *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Twin Peaks*, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, men til ein viss grad også *Wild At Heart* og *Blue Velvet*, kan alle seiast å høve til ein slik karakteristikk. Samtlege av desse verka er merka av grep som, i større eller mindre utstrekning, bryt med det kanoniske forteljarformatet. På same tid peikar dei mot ein kanonisk fabel. Det nemnde tekstutvalet refererer følgjeleg til klassiske narrative strukturar, sjølv om desse strukturane i ulik grad er tilsærte av ukonvensjonelle forteljargrep. I dei – i narrativ forstand – mest ekstreme verka til Lynch, så som *Lost Highway*, *Mulholland Drive* og *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, oppstår det på denne måten ein distanse mellom subjett og fabel som skir særleg langt utover rammene for det som er vanleg i tradisjonell forteljarkunst. Resultatet er at publikum sitt mentale avkodingsarbeid må fokusere på å *rekonstruere* filmtekstane i klassiske narrative mønster. Dei kognitive investeringane kan ikkje vekslast inn i eit semantisk utbyte før tilskodaren har makta å lansere tilfredsstillande løysingar på denne utfordringa.

I *Mulholland Drive* er dekonstruksjonen av det kanoniske forteljarformatet påfallande. Dei fyrste to-tredjedelane av filmen (segment 1-58) avanserer lineært innanfor eit konsistent narrativt univers, for så å bli hogge tvert av og erstatta av eit heilt anna narrativt løp (segment 59-71), som rett nok deler mykje av føregjengaren sin lineære karakter, men som samstundes konstituerer ein storleik med inkompatible narrative premissar. I så måte huser filmteksten to narrative fokus. Dei mange felles referansane som opptrer i kvar av dei fråskilde delane antyd imidlertid at det, trass alle ulikskapane, er noko som bind dei saman. Den sentrale kognitive utfordringa i tilskodaren sitt møte med *Mulholland Drive* ligg difor i arbeidet med å sameine filmtekstens kløyvde forteljarmateriale til *ein* tydingsfull storleik – naudsynsvis i tråd med det kanoniske forteljarformatet. Slik sett må *Mulholland Drive* kunne seiast å vera ei

representativ realisering av prinsippa som konstituerer det narrative mysteriet; ei maskert, mystifisert forteljing med triviell identitet. Det synast då også å vera nettopp denne *leiken* med narrative konvensjonar, den eggjande, men vågale dansen med eit tydingstørstande publikum, som framføre noko anna er det mest konsistente trekket i Lynch sine fremste verk; 'David Lynch' dansar narrativ strip tease utan å la dei strategiske plagga falle. Slik har han markert seg som ein moderne meister av det narrative mysteriet. Oppgåva vil difor hevde at det er den gåtefulle, motstridige forteljinga som har blitt David Lynch sitt mest prominente varemerke som filmskapar og auteur.⁴⁹

Lynch sine dekonstruksjonar av konvensjonelle narrative mønster materialiserer seg i form av eit filmspråk som uttrykker eit ambivalent forhold til det kanoniske forteljarformatet. Anne Jerslev (i Sheen og Davison (red.) 2004: 155) skriv at

”Classical Hollywood narration is the invisibly present textual order – or other – that Lynch’s films to a greater or lesser degree address and subvert. Classical Hollywood narration is always there, and yet not – as if the films were continually testing how much the classical narrative could be expanded and extended towards other narrative and non-narrative forms without collapsing completely, without escaping narration altogether. This search, this struggle, or this wrestling forms the overall intensity and aesthetic tension in Lynch’s films. It informs the horror and the beauty of his work.”

Michelle Le Blanc og Colin Odell (2003: 14) har gjort seg ein liknande observasjon når dei hevdar at

”What Lynch is doing is treating film as film – manipulating its codifications and language to give us a glimpse of the surreal but using the foundations of classical Hollywood film grammar to tell a story and not alienate an audience that is used to this kind of film language. It is at once conservative and subversive.”

⁴⁹ David Lynch si evne til å restrukturere klassiske narrative mønster i utfordrande, men på same tid tiltalende og fascinerande former, er rett nok ikkje eineståande i nyare Hollywood-samanheng. Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), Steven Soderbergs *The Limey* (1999) og Christopher Nolans *Memento* (2000) kan alle seiast å vera vektige døme på filmar som dissonerer kraftig mot det kanoniske forteljaridealet, men som samstundes refererer til konvensjonelle fabelmønster. I så måte har alle desse filmane mykje til sams med David Lynch sine narrative strategiar. Skilnaden er at det i dei tre nemnde tilfella er brot på den *temporale* lineariteten som forårsakar dissonans med konvensjonelle forteljarteksturar, medan det i Lynch sine filmar også førekjem klåre ikkje-lineære *kausale* og *spatiale* element. Lynch sine dekonstruerte narrative mønster synast difor å vera av ein meir samansett karakter.

Lynch sin særeigne forteljarteknikk, kombinasjonen av utstrakte konvensjonelle formgrep og ukonvensjonelle narrative strukturar, gjer filmene hans til trojanske hestar. På yta utgjev dei seg for å vera tradisjonelle filmtekstar, men innhaldet er i høg grad konvensjonsavkreftande, med dertil krevjande semantiske implikasjonar. Denne distanseringa frå det kanoniske forteljaridealet bidreg truleg til å auke friksjonen i tilskodarens avkodingsarbeid. Slik vil samstundes narrasjonen sitt nærvær tre tydelegare fram, stikk i strid med klassisk Hollywood-praksis. Le Blanc og Odell (2003: 13) skriv i så måte at

”Lynch’s films embrace the concept of the artificiality of film and confront their audience with fractured views of the reality of the setting and characters. In modern Hollywood cinema, abstraction (except in title sequences where abstraction and symbolism are positively encouraged) occurs by chance, by poor continuity editing or over-reliance on scattershot montage, and such moments are brief. In Lynch’s world abstractions and misunderstandings are deliberate, calculated and often protracted so as to leave no doubt of their intention to be deliberately surreal.”

På denne måten fjernar Lynch seg frå den klassiske Hollywood-filmen sine intime tilnærmingstrategiar andsynes publikum. Filmene hans legg i staden opp til ein distansert lesemane. Men denne distansen inviterer ikkje naudsynsvis til *ironiske* perspektiv. Nicholas Rombes hevdar til dømes at ”[t]he violence of Lynch’s films is real, shocking and dangerous” (i Sheen og Davison (red.) 2004:69), og at denne kompromisslause voldsemda dreg seg unna både modernismens høge alvor og postmodernismens ironiske, ’in-crowd’ detasjement. Rombes skriv vidare om kunsten til Lynch at

”it does not provide audiences with a comfortable, ironic position from which to make coherence from its incoherent, contradictory narrative. In Lynch’s most extreme films – *Blue Velvet*, *Wild At Heart*, *Lost Highway* and *Mulholland Drive* (2001) – narrative dislocation is not simply recuperated via irony and comfortable social critique. Rather, [his films] respect what the audience already knows: that their narratives are *already* constructed” (i Sheen og Davison (red.) 2004: 75).

I så måte meiner Rombes at Lynch maktar å etablere ein distanse mellom forteljingane sine og publikum, utan at dette korrumpere alvoret i kunsten hans. Verka til Lynch legg dermed ikkje opp til ein ironisk, men ein seriøs, kontemplativ distanse. Slik sett meiner Rombes at filmene hans er uttrykk for ein ’post-punk’ poetikk; ein estetikk som rommar kaoset av kontradiksjonar som konstituerer sjølvet, men som samstundes er blotta for invitasjonar til

ironiserande tilskodarposisjonar. På denne måten hevdar Rombes at David Lynch sin kunst viser veg forbi den postmoderne krise, der utfordringa lenge har vore "how to recover sincerity without losing the critical edge that irony provides" (i Sheen og Davison (red.) 2004: 75).

4.3.3. Summen av 'David Lynch' og David Lynch

I ly av diskusjonen om David Lynch sine kunstnarlege merittar bør det vera rimeleg ukontroversielt å tilkjenne han status som auteur. Den dekonstruktive omgangen med det kanoniske forteljarformatet, utmeislinga av det narrative mysteriet, opptrer i ein slik grad og utstreknad at det står fram som det mest konsistente og særmerkte kjenneteiknet ved kunsten hans. Slik uttrykker Lynch sin filmografi den attkjennelege individualiteten og personlegdomen auteurteorien rissar opp som eit distingverande skilje mellom kunstnaren og handverkaren. Samstundes impliserer den relative konsistensen i kunsten hans ei kraft til å vinne omgjevnadene sin aksept for kreativ vilje. David Lynch står med dette fram som ein berar av fri og ukorrumpert ånd, og materialiserer såleis det grunnleggjande innhaldet i det romantiske kunstnaridealet. I eigenskap av dette kan han også tilskrivast ein høg grad av kulturell og sosial prestisje.

Dette tekstsentrerte biletet uroast imidlertid eit langt stykke på veg når det blir supplert med eit biografisk perspektiv. Lynch opererer nemleg ikkje, som den tradisjonelle Kunstnaren, i den sekundære sektoren av kulturlivet. Han står tvert om med bae beina djupt planta i Hollywood, eit kommersielt system tufta på profittmaksimerande ideologiar. I så måte er han unekteleg ein del av kulturlivets primære sektor, som tradisjonelt sett står for ein produksjon som representerer høgt kommersielt potensiale og låg sosial prestisje. David Lynch passar imidlertid ikkje inn under slike generaliserande kategoriseringsprinsipp. For sjølv om kunsten hans faldar seg ut innanfor profittimpregnerte rammer, uttrykker han ein langt lågare grad av konformitet enn det som er vanleg for filmskaparar i Hollywood. Den jamt over konvensjonsavkreftande filmografien til Lynch har likevel, i strid med all kommersiell logikk, nådd ut til eit relativt stort publikum, *samstundes* som fleire av filmene hans har hausta prestisjetunge prisar og gode mottakingar hjå seriøse kritikarar. David Lynch synast å bli teken på alvor både av elitane, som innehar og forvaltar den høge kulturelle kapitalen, og delar av det breie publikummet, som konstituerer den grå massen fyrstnemnde

gruppe ustanseleg freistar å distansere seg ifrå. I så måte står han i ei særstilling i Hollywood. Greg Hainge kommenterer dette slik:

”Considering David Lynch’s entire career, what is perhaps most amazing about this director is not that he has continued to make films about characters who do succeed in exceeding their own boundaries, but that, tied to the fringes of major studios and production companies, he has been able to continue in his role as ‘the anathema of the Hollywood system’ (LeBlanc and Odell 2000: 7) and to make films that consistently exceed the limits of the Hollywood system” (Hainge i Sheen og Davison 2004: 149).

I forlenginga av Hainge sin karakteristikk er det freistande å hevde at David Lynch nærast er for eit naturstridig fenomen å reikne. Evna hans til å meisle ut ambisiøse, avantgardistiske kunstprosjekt med aksept frå det gjennomkommersialiserte Hollywood-systemet må vera bortimot eineståande. Lynch lagar vanskeleg tilgjengelege *filmforteljingar*, samstundes som filmane hans også inneheld ikkje-narrative element med populær brodd.⁵⁰ Ved å inngravere kunsten sin med differensierte fascinasjonsstrukturar opererer han som ein slags kulturell kameleon som vinn innpass i alle leirar; såleis kommuniserer han med høg og låg på ei og same tid. I ein slik forstand kan ein godt seie at David Lynch er ein postmoderne filmskapar.⁵¹ Samstundes er det viktig å understreke at det er dei aspekta av kunsten hans som appellerer til den *reine* smaken, eller tilskodaren sin høge kulturelle kapital, som gjev han prestisje, og som difor også har relevans for motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse.

4.3.4. Auteurstjerna David Lynch

Dei ovanfor nemnde utleggjingane om Lynch sin biografi og filmografi har vonaleg greidd å etablere eit bilete av ein filmskapar, eller auteur, med høg kulturell prestisje. Oppgåva vil vidare hevde at denne auteurstatusen kan tenkast å øve positiv innflytnad på *Mulholland*

⁵⁰ Jf. diskusjonen om *Mulholland Drive* sin appell til barbarisk smak i fotnote 31 på side 76. Nakne kroppar og seksualitet opptre elles i store delar av Lynch sin øvrige filmografi, ikkje minst *Lost Highway*, *Wild At Heart*, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, *Twin Peaks* og *Blue Velvet*. I alle desse verka er dessutan vald, nok eit fenomen med barbarisk appell, eit framtrédande element. Eit anna barabarisk frieri, konvensjonelle narrative strukturar som fungerer som lukka einingar på underordna nivå, finn dessutan stad i utstrakt grad ein tekst som *Twin Peaks*. Tilsvarende kan ein sjå dei same konvensjonelle strukturane på *overordna* nivå i filmar som *The Straight Story*, *Dune* og *The Elephant Man*.

⁵¹ Sjå t.d. Norman K. Denzin, som i boka *Images of Postmodern Society* refererer til David Lynch som ein av Amerikas leiande postmoderne filmskaparar (1991: 65).

Drive sin sosiale og kulturelle avkodingsverdi. Timothy Corrigan utdjupar dette perspektivet når han hevdar at det i seinare år har vokse fram ei utvikling der filmindustrien knyter auteuren inn i ein marknadsførande strategi, ”as a critical concept bound to distribution and marketing aims that identify and address the potential cult status of an auteur” (Corrigan 1992: 103). På denne måten byggjer både den ’smale’ og ’breie’ filmindustrien eit *merkevaremedvit* kring auteurane sine. Det etablerast dermed ein lukrativ kontrakt med publikum, der konsumet av gjevne filmtekstar stimulerast av verdien på merkevara dei knytast til. Corrigan hevdar at dette fenomenet er eit resultat av den medvitne framdyrkinga av eit stjernesystem mellom auteurar, og skriv vidare at

”the auteur-star is meaningful primarily as a promotion or recovery of a group of movies, frequently regardless of the filmic text itself. [...] [A]uteurist movies are often made before they get made [...] [A] director’s promoted biography can preempt most textual receptions of a movie. In a twist on the tradition of certain movies being vehicles for certain stars, the auteur-star can potentially carry and redeem any sort of textual material, often to the extent of making us forget that material through the marvel of its agency” (1992: 105-106).

I forlenginga av dette resonnementet hevdar Corrigan, nærast som ein antitese til Roland Barthes sitt utsegn om forfattaren sin død ([1968] 1977), at ”in today’s commerce we want to know what our authors and auteurs look like or how they act; it is the text that may now be dead” (1992: 106). Corrigan argumenterer følgjeleg for at det i nyare tid er ein tiltakande tendens til at visse filmars sosiale og kulturelle avkodingsverdi koplast fri frå den tekstlege dimensjonen, og at han blir sett i samband med merkevareverdien til filmens *opphavsinstans* i staden. Den aktuelle filmteksten vil utifrå eit slikt perspektiv vinne verdi i ljøs av auteuren sin prestisje, eller valuta, på den kulturelle marknaden – langt på veg urørt av tekstens ibuande kvalitetar.

David Lynch må trygt kunne seiast å vera ei av ’auteur-stjernene’ Timothy Corrigan referer til. Om ein herunder tilkjenner han evna til å “carry and redeem any sort of textual material” (Corrigan 1992: 105), taler mykje for at den kulturelle prestisjen hans i høg grad kan verke til å motivere tilskodaren si narrative interesse i møte med *Mulholland Drive*. Føresetnaden er sjølvsagt at tekstopphavets assosierte konsumverdi er attråverdig for tilskodaren. Filmteksten sin potensielle merkevarekurs let seg ikkje realisere utan at det ligg føre ei vedkjenning av denne verdien. Følgjeleg må den kulturelle prestisjen til filmtekstens opphavsinstans

vedkjennast av tilskodaren for å kunne verke motiverande på den narrative interessa. Ei slik vedkjenning vil samstundes undergrave dei *tekstlege* kvalitetane si tyding for konsumverdien til den aktuelle filmteksten. Tilskodaren si narrative interesse kan difor tenkast å bli motivert av opphavsinstansen sin kulturelle prestisje også i tilfelle der motiverande faktor 2), legitimert aksept for at ei velluka avkoding av filmteksten fordrar eksklusiv avkodingskompetanse, er mindre uttalt.

4.4. *Mulholland Drive* sin sosiale og kulturelle avkodingsverdi

På bakgrunn av diskusjonen i dette kapittelet er det freistande å hevde at fleire aspekt ved *Mulholland Drive* impliserer eit potensiale for ein relativ høg sosial og kulturell avkodingsverdi. For det fyrste synast filmteksten si semantiske realisering å fordre ein eksklusiv avkodingskompetanse. Denne fordringa er autorisert av ei lang rekke instansar med legitimerande makt. Å skape meining av *Mulholland Drive* sitt sprikande forteljarmateriale vil difor kunne innebera ei eksponering av kulturell kompetanse. Ei vellukka dechiffkering kan såleis tenkast å kommunisere kunnskap, dugleik og makt, og dermed realisere eitt mogleg aspekt av filmens kulturelle og sosiale avkodingsverdi. Vidare kan det hevdast at *Mulholland Drive* representerer eit produkt med høg merkevarekurs på den symbolske marknaden, i kraft av å vera assosiert med ein opphavsinstans som nyt høg kulturell prestisje. Ei vellukka avkoding vil difor også romme potensiale for at filmen kan byggjast inn som ein verdifull konstituent i tilskodarens kulturelle kapitalportefølje. *Mulholland Drive* sin kulturelle og sosiale avkodingsverdi vil i ljøs av dette kunne bli realisert som ein auke, eller eit vedlikehald, av filmsjåarens personlege *danningsnivå*. Filmten kan følgjeleg tenkast å utgjera ei attraktiv investering for tilskodaren sine medvitne eller umedvitne identitetsbyggjingsprosjekt.

I innleiinga til dette kapittelet blei det hevda at *Mulholland Drive* er ein filmtekst som opererer med ein motivert, meiningssøkande tilskodar som strukturerande premiss. Det er herunder mogleg å sjå føre seg at det nettopp er filmens høge kulturelle og sosiale avkodingsverdi som gjer denne narrative strategien mogleg. Dersom ein legg til grunn Bourdieu sine perspektiv på sambandet mellom kulturelt konsum og sosial prestisje, er det sannsynleg at tilskodaren vil møte ein prestisjeladd filmtekst som *Mulholland Drive* med eit heilt anna meiningssøkande uthald, eller tolmod, enn filmar med svakare prestisjeprofil. Dette vidar ut det kreative albogeromet for narrasjonen, som kan tillate seg å innta ei langt meir

arrogant haldning andsynes den narrative interessa til publikummet sitt enn filmar med lågare kulturell status. Såleis verkar det ein nærast symbiotisk relasjon mellom filmtekst og tilskodar, der *filmteksten* nyt godt av det narrative handlingsromet ein motivert, meiningssøkande tilskodar gjev han, medan *tilskodaren* nyt godt av filmtekstens ibuande sosiale og kulturelle avkodingsverdi – såframt han maktar å føre meiningssøka sine heilt fram til ei vellukka dechiffrering. *Mulholland Drive* burde med andre ord vera eit godt døme på ei konvensjonsavkreftande filmforteljing som opptrer i ein samanheng der filmsjåaren si narrative interesse kan tenkast å bli motivert av utanomtekstlege faktorar.

*Desse orda er mat for ei meining
som først let seg kjenne når ho er mett*

Stein Versto

5. KONKLUSJON

Skrift er tanketeknologi. Å *skrive* er å leite etter færbare vegar ut av eit epistemologisk mørker. Skrivninga av denne oppgåva utgjer ikkje noko unnatak. Kvar trykte så vel som refuserte bokstav rommar ein freistnad på å grave gangar mot kunnskapens ljøs. Med dette er det ikkje sagt at oppgåva naudsynsvis har *nærma* seg dette ljøset. For produksjon av kunnskap er ein skjør og krevjande disiplin, ein disiplin som i denne samanhengen har vore meir av eit ideal enn eit realistisk mål. Jostein Gripsrud set ord på denne tilnærminga når han skriv at ”pretending to be absolutely and definitely right would be foolish conceit, not being wrong is an important goal” (1995: 13). Oppgåveteksten er difor ikkje ladd med pretensjonar om å fungere som nokon velsmurt sanningsgenerator. Snarare kan han sjåast på som ein vev, eller mur, av tankar. Denne tankemuren stør ikkje opp under noka endeleg sanning, men utgjer eit fundament for ei meningsytring. Det avgjerande spørsmålet i ljøs av dette blir ikkje kva konkret kunnskap oppgåva har grave fram, men heller kva meining, eller argumentasjon, ho kan seiast å framføre.

Denne oppgåva har freista å føre argumentasjon for at tilskodaren sitt ønskje om å skape tilfredsstillande meining av filmtekstar ikkje utgjer noka imperativ kraft, men ei *narrativ interesse*, som motarbeidast eller nærast av det kvalitative innhaldet møtet med den aktuelle filmen fyllast med. Den narrative interessa kan i grove trekk tenkast å bli *trøytt ut* av utstrakte *avkreftingar* av konvensjonelle forteljarmønster, og på motsett vis *motivert* av graden av *stadfestingar* av konvensjonelle forteljarmønster. Oppgåva har herunder hevda at det kan oppstå høve der avkreftingane av forteljarkonvensjonane får eit omfang som set den narrative integriteten til filmteksten under eit slikt press at tilskodaren si narrative interesse

risikerer å bli trøytt heilt ut. I slike situasjonar er det mogleg å sjå føre seg at den narrative interessa kan haldast i live av motivasjonar *utanfor* teksten. Oppgåva har i så måte argumentert for at denne utanomtekstlege motivasjonen heng saman med den kulturelle og sosiale verdien ei vellukka semantisk avkoding av filmen kan tenkast å ha for filmsjåarens identitetsdannande prosjekt.

Analysedelen av oppgåva utgjer ein freistnad på å undersøke korleis hypotesane om tilskodaren si narrative interesse artar seg hypotetisk i møte med ein filmtekst som huser utstrakte avkreftingar av konvensjonelle forteljarmønster. *Mulholland Drive* er her valt ut som analyseobjekt. Oppgåva sitt andre kapittel er vigd ein grundig analyse av denne filmens tekstlege anatomi, målt opp mot etablerte førestillingar om konvensjonelle forteljarmønster. På bakgrunn av dette arbeidet argumenterer oppgåva for at *Mulholland Drive* er ein forteljingsstruktur med svært utstrakte konvensjonsavkreftingar, og at filmen difor kan seiast å vera eit godt døme på ein tekst som risikerer å trøyte ut den narrative interessa til publikummet sitt. Oppgåva går vidare i neste kapittel med å sjå nærare på korleis filmteksten sin dialog med den meiningssøkande tilskodaren kan tenkast å falde seg ut i praksis. Her blir det hevda at det *er* mogleg å finne narrative element og strukturar i filmen som peikar mot ein tilfredsstillande fabel, men at dette fordrar tidsbruk som skrir utover den aktuelle stimulustida. Oppgåva hevdar følgeleg at det er avkodingsrelatert *tid* som utgjer den narrative interessa sitt manifeste uttrykk. Kapittel fire tek så føre seg den utanomtekstlege motivasjonen av tilskodaren si narrative interesse, og argumenterer her for at det ligg føre ein potensiell prestisje assosiert med ei vellukka semantisk avkoding av *Mulholland Drive*. Oppgåva hevdar vidare at dette prestisjepotensialet aukar sannsynet for at tilskodaren vil investere nettopp *tid* på å forstå filmen, trass i omfattande brot med det konvensjonelle forteljarmønsteret. Samstundes blir det argumentert for at *Mulholland Drive* sin kulturelle og sosiale status gjer det mogleg å operere med ein aktiv, meiningssøkande filmsjåar som strukturerande premiss for teksten. Dette inneber at filmens narrasjon kan tillate seg ei meir arrogant haldning til konvensjonelle forteljarmønster enn filmar med lågare prestisjeprofil, som i større grad er avhengig av tekstleg motivasjon for å halde liv i tilskodaren si narrative interesse.

5.1. Oppgåva sitt forskingsbidrag

Denne oppgåva ønskjer ikkje å pårope seg noko revolusjonerande tankemateriale. Ho har heilt frå fødselen av bore i seg ei medviten haldning til sine egne genrerelaterte epistemologiske

avgrensingar, og nærer ingen ambisjonar om å setje varige spor etter seg i dei akademiske historiebøkene. Oppgåva freistar likevel å tilføre nyansar til etablerte forskingsfelt. For det fyrste argumenterer ho for at det ikkje gjev meining å søke etter nokon distinkt signatur i David Lynch sin samla filmografi, slik praksis synast å ha vore innan store delar av Lynch-forskinga. Det er fyrst frå og med *Blue Velvet* at Lynch tilkjempar seg handlingsrom til å dyrke fram eit personleg, særlege uttrykk, og det er då også innanfor denne tekstavgrensinga at ein finn høgast grad av attkjenneleg personlegdom reflektert i kunsten hans. Eit søk etter David Lynch-signaturen bør følgjeleg konsentrerast om perioden frå og med *Blue Velvet* og fram til i dag. Dette forsøket på å tilføre Lynch-forskinga nye perspektiv er imidlertid underordna analysen sitt overgripande fokus. Det må difor sjåast på som eit 'biprodukt' av oppgåva si primære kunnskapsinteresse. Eit langt meir sentralt prosjekt er freistnaden på å nansere Bordwell og Thompson sin statiske premiss om den meiningssøkande tilskodaren. Ved å lansere den narrative interessa som ein *relativistisk* storleik, søker oppgåva å etablere eit perspektiv som gjer det mogleg å forklare kvifor intensiteten i meiningssøk vil kunne variere frå tilskodar til tilskodar. Vidare opnar hypotesen om den narrative interessa for at ein kan forhalde seg analytisk til situasjonar der desse meiningssøka gjevast opp. Omgrepet sine band til den kultursosiologiske konteksten freistar dessutan å knyte tilskodaren til ein ekstern, ikkje-absolutt røyndom, som ofte let til å vera fråverande i kognitive teoriperspektiv. Hypotesen om den narrative interessa kan såleis lesast som eit innlegg mot kognitivismens positivistisk orienterte grunnhaldning.

5.2. Merknader til analysen

Eit mogleg problematisk aspekt ved analysen er at han noko ensidig baserer seg på kognitiv teori. Meir spesifikt kjem dette til uttrykk ved at studiet av den emosjonelle tydinga for tilskodaren si narrative interesse er tillagt langt mindre vekt enn det kognitive bidraget i så måte. Såleis synast oppgåva nærast å implisere at det å skape meining av ein filmtekst utelukkande er ein rasjonell aktivitet. Så enkelt er det sjølvsagt ikkje. Emosjonelle strukturar i filmteksten vil på ulike måtar vera med på å forme tilskodaren sin semantiske konstruksjon. Dette perspektivet er særleg aktuelt i samband med ein film som *Mulholland Drive*, som med sine mange uhygge- og spaningsladde situasjonar må kunne seiast å innordne seg thriller-kategorien sitt kjenslefokus. Emosjonelle variablar vil følgjeleg spele ei sentral rolle for tilskodaren si oppleving av denne filmen, og ein kan heller ikkje utelukke at den

meningsdannande aktiviteten blir påverka av dette i monaleg grad. Ein kan til dømes sjå føre seg at eit emosjonelt engasjement i filmteksten vil kunne auke interessa for forteljinga sitt løp og utfall, og såleis verke *motiverande* for filmsjåaren si narrative interesse. Samstundes kan det emosjonelle engasjementet tenkast å ha ein motsett, *avleiande* effekt, i kraft av å dra fokus vekk frå den narrative dimensjonen til fordel for andre tekstaspekt. Det er med andre ord langt ifrå usannsynleg at tilskodaren sine kjenslemessige reaksjonar på filmteksten vil kunne influere den narrative interessa, både i motiverande og uttrøyttande retning. Når oppgåva likevel ikkje har vektlagt det emosjonelle aspektet meir, skuldast dette delvis den relativ knappe tilgangen til teoretiske modellar som sameiner kognitive og emosjonelle fokus (Neill i Bordwell og Carroll (red.) 1997: 175), og delvis at ei djupare vektleggjing av den kjenslemessige dimensjonen vanskeleg let seg skjerme frå ein vidare diskusjon om filmfascinasjon generelt. Tematikken risikerer såleis å falle utanfor problemstillinga, og ber samstundes i seg implikasjonar som er altfor omfattande til å bli handsama på tilfredsstillande vis innanfor rammene av ei hovudfagsoppgåve. Til oppgåva sitt forsvar bør det dessutan nemnast at meningsdannande prosessar trass alt er fundert på *kognitive* hovudstraumar, og at dei kjenslestyrande variablane aldri vil spele meir enn ei underordna rolle under tilskodaren sitt arbeid med å omdanne tekstlege element og strukturar til ein tilfredsstillande tydingskonstruksjon.⁵² Prioriteringa av eit kognitivt fokus kan difor ikkje avskrivast som irrelevant. Samstundes er det heller ikkje slik at oppgåva neglisjerer kjensledimensjonen totalt; fasettar av det emosjonelle aspektet kan til dømes seiast å bli handsama eit stykke på veg i kapittel fire, under avsnittet ”’Bottom-up’-strukturar i *Mulholland Drive*”. Alt i alt må det likevel haldast for ein mangel ved oppgåva at ho ikkje i sterkare grad integrerer kjenslerelaterte aspekt i konseptualiseringa av tilskodaren si narrative interesse. Ei eventuell framtidig nyansering av omgrepet bør følgjeleg sikte mot å supplere denne mangelen.

Dersom ein fyrst skal diskutere moglege supplerande bidrag til oppgåva si konseptualisering av filmsjåarens narrative interesse, utgjer eit auka fokus på den emosjonelle dimensjonen berre ein av fleire interessante innfallsvinklar. Det er nemleg ei rad andre og vel så avgjerande forhold som kan tenkast å verke inn på tilskodaren sitt ønskje om å skape meining av filmtekstar. Korleis serverast filmen? På kino? Som DVD eller VHS? Som streaming på internett? Eller som fjernsynsfilm på TVNorge – med innlagte pausar for reklame, nyhende og værmelding midtvegs i forteljinga? I det heile: er det mogleg å isolere filmteksten frå

⁵² Jf. kapittel tre.

teknologien og institusjonen som ber han fram? I kva grad har McLuhan sin vidgjetne tese om at mediet er budskapet (1968: 9) relevans for tilskodaren si narrative interesse? Dette perspektivet kan supplerast med ytterlegare problematiseringar. Sit tilskodaren åleine i ein kinosal omgjeven av hundrevis av framande menneske? Er kinobesøket fyrste standplass langs ei spanande date-løype? Luktar det fotsveitte av mannen på nabosetet? Eller ligg tilskodaren sjuk og einsam i ein saccosekk på ein mørk og muggen kjellarhybel? Sit han ilag med Bestemor på aldersheimen si fjernsynsstoge? Eller på filmklubben ilag med kollokviegruppa frå masterfag i Kunsthistorie? Kort sagt: korleis kan den narrative interessa tenkast å bli påverka av den einskilde tilskodarens mentale, fysiske og sosiale føresetnader?

Eit eventuelt svar på desse spørsmåla vil krevje eit sterkare fokus på den empiriske filmsjåaren enn oppgåva har lagt opp til. I så måte kan oppgåva seiast å utgjera eit mogleg hypotetisk utgangspunkt for ei empirisk undersøking av tilskodaren si narrative interesse.

5.3. Ryktet om teksten sin død

Oppgåva sine utleggjingar om utanomtekstlege motivasjonar av den narrative interessa aktualiserer nye problemstillingar. Er det til dømes tenkeleg at *Mulholland Drive* sin kulturelle prestisje kan stimulere tilskodaren til å utføre meiningssøk i ein slik grad at ein naken keisar ville kunne ha passert som velkledd moteløve? Er tilskodaren si narrative interesse åleine nok til å frambringe tilfredsstillande tydingskonstruksjonar? Har Timothy Corrigan rett når han hevdar at det ikkje er forfattaren, men *teksten* som er død (1992: 106)?

Oppgåva vil ta sjansen på å hevde at teksten enno lever i beste velgåande. For sjølv den mest arbitrære eller fantasifulle teksttolkinga har eit opprinn, og dette opprinnet er nettopp *tekst*. Tilskodaren nyt rett nok stor tydingsdannande fridom, men han kan ikkje fri seg frå det faktumet at denne tydingsdanninga oppstår som ein kognitiv refleks i møte med teksten. Refleksen kan fjerne seg så mykje han vil frå utgangspunktet sitt, men vil aldri unnsleppe ekkot frå det tekstlege opprinnet.

Ettersom tilskodaren sine tydingsdannande prosessar er uløysleg knytt til tekstoppinnet, finst det ingen utanomtekstlege forhold som er i stand til å oppheve dette bandet. Det er difor mogleg å sjå føre seg situasjonar der tilskodaren møter tekstlege stimuli som utgjer kognitive utfordringar av eit slikt omfang at den narrative interessa sloknar heilt – sjølv i teoretiske tilfelle der den kulturelle og sosiale avkodingsverdien hypotetisk er assosiert med uavgrensa prestisjepotensial. I så fall er det tenkeleg at det finn stad ein vyrdsam

kapitulasjon; at lekmannen legg den narrative interessa til sides, bøyger seg for storverket, og slår seg til ro med at han ikkje fullt ut evnar å ta inn over seg ein pust av det guddommelege...

KJELDELISTE

Adorno, Theodor W. "Kulturindustri" i Hans Fredrik Dahl (red.) (1973) *Massekommunikasjon*. Oslo: Gyldendal

Anderson, Joseph og Anderson, Barbara (1996) "The Case for an Ecological Metatheory" i David Bordwell og Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Aristoteles (1987) *Om diktetekunsten* (utdrag) i Eiliv Eide, Atle Kittang, og Asbjørn Aarseth (red.) *Europeisk litteraturteori: fra antikken til 1900*. Bergen: Universitetsforlaget

Barthes, Roland ([1968] 1977) "The Death of the Author" i Roland Barthes *Image, Music, Text*. London: Fontana Press

Bazin, André ([1957] 1981) "La politique des auteurs" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge

Bordwell, David, Staiger, Janet og Thompson, Kristin (1988) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge

Bordwell, David og Thompson, Kristin (1997) *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill

Bordwell, David ([1986] 1999) "Prinsipper og fremgangsmåter for den klassiske Hollywood-filmens narrasjon" i Hallvard J. Fossheim (red.) *Filmteori. En antologi*. Oslo: Pax Forlag A/S

Bordwell, David (2002) "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film" i *Film Quarterly* 55, 3

Bourdieu, Pierre (1993) "The Market of Symbolic Goods" i Pierre Bourdieu og Randal Johnson (red.) *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*. London: Polity Press

Bourdieu, Pierre (1995) *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S

Branigan, Edward (2001) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge

Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage

Burton, Tim (2003) "Tim Burton: Storyteller" i *Big Fish*. Oslo: Universal Pictures Norway

Buscombe, Edward ([1973] 1981) "Ideas of Authorship" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Cameron, Ian, Hillier, Jim, Perkins, V.F., Walker, Michael og Wood, Robin ([1975] 1981) "The return of *Movie*: a discussion" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Carroll, Noël (1996) "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment" i David Bordwell og Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Caughie, John (1981) "Cahiers du Cinéma" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Caughie, John (1981) "Fiction of the Author/Author of the Fiction" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Chion, Michel (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press

Chion, Michel (1995) *David Lynch*. London: British Film Institute

Corrigan, Timothy (1992) *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam*. London: Routledge

Currie, Gregory (1996) "Film, Reality, and Illusion" i David Bordwell og Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Denzin, Norman K. (1991) *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage

Eriksen, Geir (2000) *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn*. Nesbru: Vett & Viten AS

Featherstone, Mike (1995) *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage

Gripsrud, Jostein (1989) "High Culture Revisited" i *Cultural Studies* nr 2

Gripsrud, Jostein (1995) *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*. London: Routledge

Gripsrud, Jostein (1999) *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget

Haddal, Per (2002) "Fargerik fabelkarusell", *Oslopuls.no*, 22. mars. Online. Tilgjengeleg på <http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/review.jhtml?context=movie&id=298979> (26. november 2004)

Hainge, Greg (2004) "Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway*'s Aesthetics of Sensation" i Erica Sheen og Annette Davison (red.) *American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press

Hansen, Kurt (2002) "Uforståelig bra", *Dagbladet.no*, 22. mars. Online. Tilgjengeleg på <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/03/22/320774.html> (26. november 2004)

Hoff, Anne (2002) "Mulholland Drive", *Nrk.no*, 26. mars. Online. Tilgjengeleg på <http://www.nrk.no/film/filmanmeldelser/1747724.html> (26. november 2004)

Hughes, David (2002) *The Complete Lynch*. London: Virgin Books Ltd

Jameson, Frederic (1991) *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press

Jerslev, Anne (1991) *David Lynch i vore øjne*. København: Frydenlund

Jerslev, Anne (2004) "Beyond Boundaries: David Lynch's *Lost Highway*" i Erica Sheen og Annette Davison (red.) *American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press

Kittang, Atle (1975) *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Bergen: Universitetsforlaget

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press

Kulås, Guri (2002) "Marerittet i draumefabrikken", *Klassekampen.no*, 22. mars. Online. Tilgjengeleg på <http://www.klassekampen.no/goto?lid=15276&view=print> (26. november 2004)

Larsen, Peter (1999) "Medier og tekster" i Peter Larsen og Liv Hausken (red.) *Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget

Larsen, Peter (1999) "Billedmedienes fortellinger" i Peter Larsen og Liv Hausken (red.) *Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget

Le Blanc, Michelle og Odell, Colin (2003) *David Lynch*. Harpenden: Pocket Essentials

Lynch, David ([2001] 2003) *Mulholland Drive*. Sandrew Metronome Sverige AB

Mamet, David (1991) *On Directing Film*. London: Penguin Books Ltd.

McLuhan, Marshall (1968) *Mennesket og media*. Oslo: Gyldendal

McQuail, Dennis (1997) *Audience Analysis*. London: Sage Publications

Murdock, Graham (1993) "Authorship and Organisation" i Manuel Alvarado, Edward Buscombe og Richard Collins (red.) *The Screen Education Reader. Cinema, Television, Culture*. London: Macmillan

Neill, Alex (1996) "Empathy and (Film) Fiction" i David Bordwell og Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Nochimson, Martha P. (2001) *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*. Austin: The University of Texas Press

Nochimson, Martha P. (2004) "'All I Need is the Girl': The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*" i Erica Sheen og Annette Davison (red.) *American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press

Novell-Smith, Geoffrey ([1976] 1981) "Six Authors in Pursuit of *The Searchers*" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Nyberg, Jan (2001) "God, gammel Lynch", *Bt.no*, 22. oktober. Online. Tilgjengelig på <http://bt.no/kultur/film/article182299> (26. november 2004)

Prince, Stephen (1996) "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator" i David Bordwell og Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Rabiger, Michael (1998) *Directing the Documentary*. Boston: Focal Press

Rombes, Nicholas (2004) "Blue Velvet Underground: David Lynch's Post-Punk Poetics" i Erica Sheen og Annette Davison (red.) *American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press

Sarris, Andrew ([1962] 1981) "Notes on the Auteur Theory in 1962" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Sarris, Andrew ([1963] 1981) "Toward a Theory of Film History" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Sheen, Erica og Davison, Annette (2004) "Introduction: American Dreams, Nightmare Visions" i Erica Sheen og Annette Davison (red.) *American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press

Sheen, Erica (2004) "Going into Strange Worlds: David Lynch, Dune and New Hollywood" i Erica Sheen og Annette Davison (red.) *American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press

Silverstone, Roger (1999) *Television and Everyday Life*. London: Routledge

Smith, Jeff (1996) "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music" i David Bordwell og Noël Carroll (red.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Malden: Blackwell

Steinkjer, Mode (2002) "Kronglete, absurd og vakker", *Dagsavisen.no*, 22. mars. Online. Tilgjengelig på http://www.dagsavisen.no/kultur/nye_filmer/article969828.ece (26. november 2004)

Truffaut, Francois ([1954] 1981) "Une certaine tendance du cinéma français" i John Caughie (red.) *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul

Williams, Raymond (1961) *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin

Woods, Paul A. (2000) *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch*. London: Plexus

Wollen, Peter (1972) *Signs and Meanings in the Cinema*. London: Secker & Warburg

Østbye, Helge, Helland, Knut, Knappskog, Karl og Larsen, Leif Ove (2002) *Metodebok i Mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget

VEDLEGG A

SEGMENTERING, MULHOLLAND DRIVE

Nr.	Handling	Lyd
1	<p><u>TC: 0:00:00-0:02:14</u></p> <p>Fortekstar. Dansesekvens (par dansar swing mot lilla bakgrunn). 'Layered' overeksponert bilete av ei smilande blondine, BETTY ELMS, omgjeven av eit eldre par (IRENE og mannen hennar).</p> <p>BETTY "går fram" for å ta imot applausen.</p> <p>Klipp til kamerasveip over ei tom seng.</p>	<p>Swingmusikk. Introduksjon av lågfrekvent dur, som etter kvart supplerast med applaus. Applausen tek slutt. Duren vedvarer, og blir til slutt avløyst av tunge pustelydar.</p>
2	<p><u>TC: 0:02:14-0:05:44</u></p> <p>Ustø kamerakøyning inn mot eit skilt pålydande "Mulholland Dr.". Skiltet er omgjeve av mørker, men blir opplyst av blinkande lysglimt. Klipp til ein limousin som køyrer gjennom natta langs ein bratt, aude veg. Fortekstar. Klipp til utsyn over eit bylandskap "by night". Klipp til innsida av ein bil. Ei mørkhåra kvinne, RITA, sit bak, to menn framme. Bilen stansar. RITA: "We don't stop here!" Klipp til to bilar fulle av feststemde ungdommar i vill råkøyringsseanse. Klipp tilbake til den opprinnelege bilen. Føraren i bilen peikar ein pistol mot RITA, og ber henne gå ut. Den andre mannen går ut av bilen og opnar døra på RITA si side. Han bøyer seg inn for å trekke henne ut. I det same køyrer den eine av dei to ungdomsbilane inn i fronten på bilen. Smell, røyk, flammer.</p>	<p>Tema.</p> <p>Tema avsluttast.</p>
3	<p><u>TC: 0:05:44-0:08:08</u></p> <p>RITA sjanglar ut av eit bilvrak og ser seg forvirra ikring. Ho tek til å gå ned liene mot den lysbada byen. Ho kjem til slutt fram til "Franklin Avenue". Ein passerande bil lyser opp andletet hennar, og avdekker ei stripe blod som renn frå høgre pannekant. RITA spring vidare, over "Sunset Boulevard". Ho ser eit feststemd par, og hoppar bak nokre buskar for å gøyme seg. Ho legg seg til å sove.</p>	<p>Tema spelar opp, og dør ut.</p> <p>Lågfrekvent dur.</p>
4	<p><u>TC: 0:08:08-0:09:25</u></p> <p>Politi og brannmannskap undersøker bilvraket RITA kom ut av. To etterforskarar betraktar det heile. Den eine etterforskaren viser den andre ein pistol som blei funnen i baksetet på bilvraket. Den andre etterforskaren spør den fyrste om nokon av dei avdøde ungdommane bar perleøyredobb. Den fyrste etterforskaren avkreftar dette, og</p>	

	tilføyer: "Could be someone's missing, maybe." Den andre etterforskeren samtykker, snur seg, og går fram mot avsatsen ned mot den lysbada byen. Han stoppar opp, og speidar utover byen under seg.	Mollstemt strykeparti.
5	<u>TC: 0:09:25-0:11:11</u> Det er dag, og RITA vaknar opp ved busken ho søkte tilflukt bak. Ei raudhåra, middelaldrande kvinne, RUTH ELMS, kjem ut frå porten til bygningen ved sida av henne og lesser ei mengd koffertar inn i ein ventande taxi. RITA snik seg gjennom porten og inn ei open dør. RUTH returnerer til leiligheten sin for å hente eit nykjelknippe på kjøkenbenken. RITA ligg gøymd under den same kjøkenbenken. Ho legg seg på nytt til å sove etter at RUTH har låst seg ut av leiligheten.	
6	<u>TC: 0:11:11-0:15:56</u> Etableringsbilete av kafeen "Winkie's" på "Sunset Boulevard". To menn sit ved eit bord. Den yngste av dei, DAN, fortél om ein draum han har hatt. Draumen finn stad på den same kafeen. DAN sit ved det same bordet. Han er overvelda av frykt. Den andre mannen, HERB, står ved disken. Han er like redd. DAN innser at frykten skuldast ein mann som held til i bakgarden. Han ser andletet hans gjennom vegg, og avsluttar draumereferatet med å seie at: "I hope that I never see that face ever outside a dream." DAN vil sjekke ut om mannen i bakgarden <i>verkeleg</i> er der. HERB tek han med seg dit. Der finn dei mannen frå draumen. DAN fell saman.	Lågfrekvente disharmoniar. Sjokkimpuls.
7	<u>TC: 0:15:56-0:16:00</u> RITA søv under kjøkenbenken.	
8	<u>TC: 0:16:00-0:17:05</u> Ein bebarta, dresskledd mann, MR. ROQUE, i eit fløyelskledd rom, ringer opp ein andletslaus mann i eit overdådig utsmykka lokale. Han seier: "The girl is still missing." Den oppringte mannen legg på, for så å ringe opp ein grovbygd, andletslaus kar i eit sjuskete rom. Mannen i det sjuskete romet ringer deretter opp eit nytt nummer. Det ringer i ein telefon omgjeven av eit velfylt askebeger og ei lampe med raud lampeskjerm.	Lågfrekvente disharmoniar.
9	<u>TC: 0:17:05-0:18:43</u> BETTY kjem smilande ut av ein flyplass, arm i arm med ei eldre kvinne, IRENE. Idet ho er på veg ned rulletrappa klippast det til eit banner som seier. "Welcome to Los Angeles!" IRENE og mannen hennar, som utgjør det eldre ekteparet som opptre i sekvens nr.1, tek farvel med BETTY, og takkar for reisefølgjet. IRENE seier: "I'll be watching for you on the big screen", og ønskjer henne lukke til. BETTY ber ein taxisjåfør køyre henne til "1612 Hayvenhurst".	Durstemt strykeparti.
10	<u>TC: 0:18:43-0:19:00</u> IRENE og ektemannen hennar sit i baksetet på ein bil. Dei smiler stivt til kvarandre utan å seie eit ord.	Lågfrekvente disharmoniar.
11	<u>TC: 0:19:00-0:19:05</u> Undervinkla kamerakøyning langs ein palme flankert allé.	Tema.
12	<u>TC: 0:19:05-0:19:10</u> Helikopterbilete av lia med "Hollywood"-bokstavane.	=
13	<u>TC: 0:19:10-0:26:18</u> BETTY går inn porten ved bygningen der taxien set henne av. Ho tek	Tema avsluttast.

	<p>kontakt med resepsjonen. Der blir ho møtt av COCO, ei eldre kvinne med 50-talsinspirert glamourimage. COCO viser BETTY inn i leiligheten til tanta hennar, RUTH. BETTY får overlevert nøkkelen, med beskjed om å ta kontakt viss det skulle vera noko. Så snart ho er overlaten til sjølv seg, tek ho glad og entusiastisk til å utforske dei ulike rom i leiligheten. På badet finn ho RITA i dusjen. RITA fortel at ho har vore utsett for ei bilulukke. BETTY går ut av badet for å pakke ut bagasjen. I badespegelen oppdagar RITA ein filmplakat av Rita Hayworth i "Gilda". Når ho kjem ut til BETTY presenterer ho seg som "Rita". BETTY trur at RITA er ei veninne av tanta hennar, og fortel at ho har fått låne leiligheten medan RUTH spelar inn ein film i Canada. Ho fortel vidare at ho har kome til Los Angeles frå Deep River, Ontario for å realisere draumen sin om å bli filmstjerne. RITA kjenner seg svimmel, og legg seg til å sove på Ruth si seng. BETTY bretter over henne.</p>	<p>Svake, lågfrekvente tonar.</p>
14	<p><u>TC: 0:26:18-0:26:35</u> Helikopterbilete av skyskraperpark.</p>	<p>Helikopterdur.</p>
15	<p><u>TC: 0:26:35-0:32:14</u> To dresskledd menn, CASTIGLIANI-BRØRNE, LUIGI og VINCENZO, går ut av ein svart limousin og inn i eit bygg med skiltet "Ryan Entertainment". Filmregissøren ADAM KESHER sit ved eit stort mahogneybord ilag med tre andre menn. Han skal byte ut den kvinnelege hovudrolleinnehavaren i filmen sin, og manageren hans ber han om å ha eit ope sinn i prosessen. CASTIGLIANI-BRØRNE entrar lokalet. Utan å seie noko overleverer dei eit fotografi av ei ung kvinne, CAMILLA RHODES(II). ADAM spør kva føremålet med biletet er. Klipp til MR. ROQUE i det fløyelskledd romet, som avlyttar samtalen. LUIGI seier: "This is the girl." ADAM svarar at han aldri vil gå med på å gje henne rolla. LUIGI får servert eksklusiv espresso som han forakteleg spyttar ut igjen og omtaler som "shit". ADAM: "That girl is not in my film." VINCENZO: "This is no longer your film." LUIGI: "This is the girl." ADAM forlét lokalet.</p>	<p>Mørk stryketone.</p>
16	<p><u>TC: 0:32:14-0:33:02</u> ADAM knuser frontruta, panseret og framlyktene på limousinen til Castigliani-brørne med ei golfkølle, før han rømer åstaden i cabrioleten sin.</p>	<p>Rytmeparti.</p>
17	<p><u>TC: 0:33:02-0:33:15</u> BETTY listar seg inn på Ruth sitt soverom og ser til RITA, som søv i senga der.</p>	
18	<p><u>TC: 0:33:15-0:34:45</u> Ein eldre, dresskledd mann kjem inn i det fløyelskledd romet og stansar opp framføre ein glasvegg. Lyset dimmast opp på den andre sida av vegg og avdekkjer MR. ROQUE, som sit i ein stol. Det står eit raudt skrivebord bak han til venstre. Bak han til høgre står ein mann med knytta nevar ned langs sidene. Den dresskledd mannen fortel, via eit callinganlegg, at "Her name is Camilla Rhodes", og vidare at "The director doesn't want her". Han spør MR. ROQUE om han ønskjer å byte regissør. MR. ROQUE svarar ikkje på dette spørsmålet. Den dresskledd mannen spør då: "Do you want to shut</p>	<p>Lågfrekvente disharmoniar.</p>

	everything down?” MR. ROQUE svarar ikkje denne gongen heller. Den dresskleddde mannen seier: ”Then we’ll shut everything down.” Han forlét lokalet.	
19	<p><u>TC: 0:34:35-0:39:10</u></p> <p>Etableringsbilete av grått mursteinsbygg. Klipp til to menn inne på eit enkelt kontor. JOE MESSING, ein ung, raudhåra mann med skjegg står til venstre for eit skrivebord. ED, ein jamaldrande mann med langt, mørkt hår, sit bak skrivebordet. Båe ler av ei historie ED har fortalt om ei bilulukke. JOE trekker plutsleg ein lyddempa pistol og drep ED på kloss hald. Han plasserer så drapsvåpenet i neven til ED. Ved eit uhell utløyser denne operasjonen eit nytt skot, som går igjennom veggen mot høgre. Ei kvinne skrik. JOE går ut i korridoren og inn på naboromet, og sleper den skotne, overvektige kvinna med seg tilbake til ED sitt kontor. I gangen blir han observert av ein reinhaldsarbeidar. Han ropar til reinhaldsarbeidaren at han må bli med inn på kontoret og hjelpe den skadde kvinna. Inne på kontoret drep han kvinna. Når reinhaldsarbeidaren kjem inn, drep JOE han også. I det same reinhaldsarbeidaren segnar om, slår den medbrakte støvsugaren hans seg på. JOE skyt sund støvsugaren, men forårsaker samstundes overspenning på det elektriske anlegget, slik at brannalarmen utløysast. Han plasserer pistolen tilbake i neven til ED, og tek med seg den svarte boka hans med telefonnummer i, før han rømer gjennom vindaugget og ned branntroppene.</p>	
20	<p><u>TC: 0:39:10-0:42:54</u></p> <p>BETTY ligg i ein sofa og pratar på telefonen med RUTH. Ho fortel at ho skal på audition, og at ho blei overraska over å finne Ruth si veninne RITA i dusjen i leiligheten då ho kom. Det går fram av den vidare samtala at RUTH slett ikkje kjenner RITA, og at ho vil at BETTY skal kontakte politiet. BETTY seier at det er unødvendig å oppsøke politiet. Medan samtalen pågår, klippast det til ei kamerakøyning gjennom leiligheten. Kamerakøyninga endar til slutt opp ved ei mørk dør. Døra opnast og avdekkjer RITA, som sit på senga i soveromet og held seg til høgre tinning. Ho ser opp og inn i kamera. Klipp til BETTY, som kjem inn døra til soveromet. BETTY fortel at ho nett har snakka med tanta si, og at tanta ba henne om å ta kontakt med politiet. RITA byrjar å gråte. Ho fortel at ho har mista minnet sitt, og at ho ikkje hugsar kven ho er. BETTY foreslår at dei leitar igjennom Rita si veske. Der finn dei fleire bunkar med pengesetlar og ein blå nøkkel.</p>	Lågfrekvente disharmoniar.
21	<p><u>TC: 0:42:54-0:43:50</u></p> <p>Bilete av pølsebod-skilt. Klipp til JOE og BILLY, som gjennomfører eit venleg avhøyr av ei gatehore. JOE spør hora om det har kome til nye jenter på strøket i det siste, og er særleg interessert i ei ”herja brunette”. Hora svarar at ho ikkje har sett nokon som svarer til eit slikt signalement. JOE ber hora halde utkikk for han. Ho leiast inn i lasteromet på ein sliten varebil.</p>	
22	<p><u>TC: 0:43:50-0:44:31</u></p> <p>På soveromet i Ruth sin leilighet spør BETTY om RITA veit kvar pengane i veska kjem frå. RITA svarer ikkje. Ho har gøymd andletet i hendene. BETTY spør om pengane og nøkkelen får henne til å</p>	

	koma på noko som helst. RITA svarar, framleis med andletet i hendene: "There <i>is</i> something. Something there."	
23	<u>TC: 0:44:31-0:45:07</u> ADAM køyrer i cabrioleten sin og pratar med sekretæren sin, CYNTHIA, på telefonen. Han får vite at RAY har lagt ned filmprosjektet hans, og at heile settet har fått sparken. CYNTHIA ber ADAM kome ned på kontoret for å snakke med RAY, men ADAM seier at han reiser heim i staden.	Rytmeparti.
24	<u>TC: 0:45:07-0:45:11</u> Undervinkla køyring langs palmeallé (jf. segment 11).	
25	<u>TC: 0:45:11-0:46:31</u> Crossfade til BETTY, som ligg i ein sofa og stirrer opp mot taket. "I wonder where you were going", seier ho. RITA svarer "Mulholland Drive". BETTY får ein ide om at det kanskje fann stad ei ulukke der, og overtaler RITA til å bli med på å ringe opp politiet anonymt for å undersøke saka nærare.	Lågfrekvente disharmoniar.
26	<u>TC: 0:46:31-0:50:00</u> ADAM køyrer opp innkøyringa til villaen sin. Ein skitten varebil med den spraylakkerte logoen "Gene Clean" står parkert der. ADAM går inn i villaen. ADAM stoppar opp. Eit panoramavindauge avdekkjer eit tomt symjebasseng. ADAM ropar på kona si, LORRAINE. Han går rett inn på soveromet, der ho ligg i dobbeltsenga med GENE. LORRAINE kjeftar på ADAM. ADAM seier ingenting, men tek med seg smykkeskrinet hennar inn på kjøkenet, der han heller rosa måling over innhaldet i skrinet. LORRAINE går til åtak på han. ADAM løfter henne opp på kjøkenbenken og prøvar å halde henne fast. LORRAINE ropar på GENE, som slår til ADAM, slik at han ramlar på golvet. GENE seier: "That ain't no way to treat your wife!" Han kastar ADAM ut. LORRAINE ropar "Get out!" ADAM køyrer vekk frå åstaden i cabrioleten sin.	Beat avsluttast. Jazzmusikk.
27	<u>TC: 0:50:00-0:50:39</u> BETTY og RITA gøyrer veska til Rita i ei hatteøskje, og plasserer henne på toppen av garderobeskåpet i Ruth sitt soverom. Dei tek kvarandre i hendene.	Lågfrekvente disharmoniar.
28	<u>TC: 0:50:39-0:51:54</u> BETTY og RITA oppsøker ein telefonkiosk. BETTY ringer politiet og får vite at det fann stad ei bilulukke på Mulholland Drive kvelden i førevegen. Ho legg på når ho blir beden om å gje opp namnet sitt.	=
29	<u>TC: 0:51:54-0:52:57</u> BETTY og RITA sit ved eit bord på "Winkie's". BETTY leitar i ei avis etter notisar om ulukka, men finn ikkje noko. Dei blir servert av ei servitrise, som har namneskiltet "Diane" festa til skjortebrystet. RITA utbryt: "I remember something!"	=
30	<u>TC: 0:52:57-0:53:05</u> BETTY og RITA kjem inn i leiligheten til Ruth. RITA seier: "Diane Selwyn! Maybe that's my name?"	
31	<u>TC: 0:53:05-0:54:05</u> BETTY og RITA leitar i telefonkatalogen. Dei finn ein person	

	<p>oppført som "D. Selwyn". Dei ringer telefonnummeret, og kjem til ein telefonsvarar. RITA seier at det ikkje er hennar røyst, men at ho kjenner henne att. BETTY seier at D. Selwyn kanskje kan fortelje RITA kven ho <i>eigentlich</i> er.</p>	Mollklang.
32	<p><u>TC: 0:54:05-0:55:18</u></p> <p>Ein velvaksen kar i dress, utan slips, kjem ut frå ein limousin, som står parkert utanfor villaen til Adam. Han går inn i villaen og ropar på ADAM, men blir møtt av ei hissig LORRAINE, som hoppar opp på ryggen hans og seier at han må pelle seg vekk. GENE kjem til for å hjelpe henne, men han blir slått rett ned av den dresskleddde mannen. Han slår så til LORRAINE, som fell ned frå ryggen hans og blir liggjande stille på golvet. Den dresskleddde mannen ropar på ADAM ein gong til.</p>	Honkeytonk-musikk.
33	<p><u>TC: 0:55:18-0:59:15</u></p> <p>Helikopterbilete av bylandskap "by night". Klipp til neonfarga skilt: "Park Hotell". Klipp til COOKIE, ein middelaldrande mann med grå mustasje, som spring opp nokre trapper og bankar på ei dør det står "16" på. ADAM kjem ut. Kleda hans er tilgrisa av rosa måling. COOKIE fortel at to menn frå banken har oppsøkt han og informert om at Adam sitt kort er overtukke og at kreditten hans er blitt stansa. ADAM blir overraska, men seier at han har nok kontantar til å betale for seg. COOKIE seier at der er i orden, men seier vidare: "I'm sorry, but it's my duty to inform you. Whoever you're hiding from, they know where you are." Han let att døra. ADAM går straks bort til telefonen på det sjuskete hotellromet, og ringer opp CYNTHIA. Ho fortel at ho veit at ADAM er blakk. ADAM protesterer på dette: "I'm <i>not</i> broke!" CYNTHIA: "I know, but you're broke." CYNTHIA fortel at ein mann, THE COWBOY, vil prate med han, og at JASON meinte det var ein god ide å takke ja til invitasjonen. Ho seier vidare at ho har ei kjensle av at THE COWBOY har ei tilknytning til det som har skjedd, og ber ADAM om å oppsøke han så fort som råd på toppen av "Beachwood Canyon", inne i innhegninga der. ADAM responderer ironisk på alle Western-kisjeane, men går med på å møte han. CYNTHIA inviterer ADAM heim til seg, men han takkar nei.</p>	Lågfrekvent dur.
34	<p><u>TC: 0:59:15-1:01:53</u></p> <p>Kamerakøyrring inn mot Ruth sin leilighet "by night".</p> <p>Klipp til BETTY og RITA som har spora opp "Sierra Bonita" på eit kart. RITA er engsteleg, men BETTY seier at dei må reise dit neste dag for å undersøke. Klipp tilbake til kamerakøyrringa som går heilt inn til døra.</p> <p>Klipp tilbake til BETTY og RITA. Det bankar på døra. BETTY går ut for å opne. LOUISE BONNER, ei mørkledd, middelaldrande kvinne, står på trappa og seier at nokon er i trøbbel. Ho spør kven BETTY er, og kva ho gjer i Ruth sin leilighet. BETTY svarar at ho er niesa til RUTH. LOUISE seier at det ikkje stemmer, at det ikkje var <i>det</i> namnet ho hadde fått høyre, og utbryt: "Something bad is happening!" COCO kjem til, og unnskylder LOUISE med at ho sikkert meinte det godt. COCO overleverer nokre manussider til ei scene BETTY skal spele på audition neste dag. LOUISE kikkar inn i</p>	<p>Lågfrekvent dur.</p> <p>Lågfrekvent dur.</p>

	leiligheten, og seier at det var ei anna som var i trøbbel. Klipp til RITA, som sit halvt gøymd bak døra. COCO tek med seg LOUISE og går. BETTY stenger døra og snur seg mot RITA. Kamerakøyring inn mot RITA, som stirrer rett framføre seg med eit engsteleg blikk.	
34	<u>TC: 1:01:53-1:06:26</u> ADAM køyrer gjennom natta. Han mumlar "Cowboy", og ristar leande på hovudet. Han stoppar bilen utanfor ei innhegning og går inn. Ei lampe over inngangsportalen slåast på. THE COWBOY, ein snusande mann med Stetson og halstørkle, går bort til ADAM. Han seier at ADAM må reise tilbake til filmsettet neste morgon og avvikle ny audition for den kvinnelege hovudrolla. Når han får sjå biletet av jenta som blei vist til han tidlegare av CASTIGLIANI-BRØRNE, skal han seie: "This is the girl." Den øvrige rolletildelinga er han fri til å avgjera sjølv. THE COWBOY: "You will see me one more time if you do good. You'll see me two more times if you do bad." THE COWBOY går vekk, lyset sløkkast, ADAM står att i mørkret. Fade out.	Lågfrekvente durelydar.
35	<u>TC: 1:06:26-1:06:31</u> Fade in til helikopterbilete av lia med "Hollywood"-bokstavane (jf. segment 12).	=
36	<u>TC: 1:06:31-1:07:49</u> BETTY står i morgonkåpa på kjøkenet til Ruth og øver på audition-scena ilag med RITA, som les replikkane til motspelaren rett av manusarket. Scena kulminerer med at BETTY ropar til RITA at ho vil drepe henne, medan ho hyttar ein kjøkenkniv opp mot andletet hennar. Dei byrjar å le. BETTY seier at det er ein teit scene. RITA seier at ho synest BETTY er flink.	
37	<u>TC: 1:07:49-1:09:52</u> Crossfade til bilete av fontena utanfor Ruth sin leilighet. Klipp til COCO som kjem inn i dørøpninga til leiligheten og får auge på RITA. Ho spør RITA kven ho er. RITA svarar ikkje, men ropar på BETTY. BETTY kjem, og blir med COCO utanfor. COCO fortel at RUTH har ringt henne og vil vite kven det er som bur i leiligheten. Ho minner BETTY på at LOUISE sa det var trøbbel der kvelden før, og ber BETTY om å kvitte seg med dette dersom denne påstanden stemmer. BETTY returnerer til leiligheten. RITA spør om det er problematisk at ho oppheld seg der. BETTY svarar at alt er i orden.	
38	<u>TC: 1:09:52-1:10:07</u> Bilete av inngangspartiet til bustadkomplekset med Ruth sin leilighet. Ein bil med to dresskledd menn iført solbriller køyrer forbi.	Mørk moll-akkord.
39	<u>TC: 1:10:07-1:10:23</u> BETTY står i døra til Ruth sin leilighet. Ho tek farvel med RITA, som er inne i leiligheten.	
40	<u>TC: 1:10:23-1:10:43</u> BETTY kjem i ein taxi som stansar opp framføre eit staseleg inngangsparti. Ho går ut av taxien med ei oppspilt mine.	Strykeparti i moll.
41	<u>TC: 1:10:43-1:17:57</u> WALLY BROWN, ein hjarteleg, eldre mann, fører BETTY inn i romet der auditionen skal avhaldast. Han presenterer henne for fire stabsmedlemmer, motspelaren WOODY CHUCK, og dessutan	

	<p>casting-agenten LYNNE JAMES, som saman med assistenten sin, NICKI PELAZZA, har møtt fram for å oververa seansen. BETTY stiller seg opp ilag med WOODY, ein brunbarka, gråhåra mann, for å spele igjennom scena. Regissøren BOB BROOKER gjev instruksar som ingen synast å forstå. WOODY trekker BETTY tett inntil seg. Dei spelar scena, som får eit svært sensuelt preg. BETTY avsluttar scena med å kysse WOODY inderleg, før ho framfører den siste replikken med tårer i augo. Tilskodarane applauderer førestillinga. LYNNE kviskrar til NICKI: "I'm gonna take her with me there." WALLY tek BETTY i hendene og seier at ho har gjort tanta hennar stolt. LYNNE og NICKI tek med seg BETTY og går. Så snart dei er ute av romet, bryt WALLY og staben hans ut i gledeslatter. CHUCK omfamnar WALLY, og spør begeistra: "Where the hell did you find her?"</p>	
42	<p><u>TC: 1:17:57-1:18:52</u> LYNNE og NICKI går ned ein gang med BETTY imellom seg. LYNNE seier at WALLY er forferdeleg dårleg, og at glansdagane hans tok slutt for tjue år sidan. Dei stoppar opp framføre ein heis. LYNNE seier at ho vil introdusere BETTY for ein regissør som ragar over alle andre, og som jobbar med "a project you would kill for." Dei går inn i heisen.</p>	
43	<p><u>TC: 1:18:52-1:23:50</u> CU av CAROL, iført 60-talsinspirert kjole, sminke og frisyre, som syng "Sixteen Reasons" mot pastellfarga bakgrunn. Kamera køyrer langsamt ut og avdekkjer at CAROL er omgjeven av fire koristar, og at dei blir filma inne i ein liten studioboks midt inne i eit mykje større studio. LYNNE og NICKI kjem inn i lokalet ilag med BETTY. ADAM snur seg i regissørstolen sin og ser på BETTY. BETTY ser tilbake på ADAM. CAROL og koristane er ferdige med songen sin. ADAM går bort til CAROL og takkar henne for at ho stilte på audition. ADAM får vite av ein assistent at CAMILLA RHODES(II) er neste kandidat ut. Han nøler eit lite øyeblikk før han set seg attende i regissørstolen. Stemme i megafon seier off screen: "<i>Sylvia North Story</i>, take one." CAMILLA, iført rosa 60-talsinspirert kjole, sminke og frisyre, entrar den vesle studioboksen åleine og byrjar å synge "I've Told Every Little Star". ADAM tilkallar JASON. JASON GOLDWYN, ein eldre, dresskledd mann, kjem bort til han. ADAM seier: "This is the girl." Ein annan eldre, dresskledd mann lener seg over Jason si skulder og seier: "Excellent choice, Adam." BETTY ser på klokka si og utbryt: "My Goodness!" Kamera køyrer inn mot BETTY, frå WS til MCU. ADAM snur seg og ser på BETTY. ECU BETTY. ECU ADAM. BETTY orsakar seg ovanfor LYNNE og RICKI, og seier at ho har ei avtale med ei veninne. Ho spring mot utgangen av studioet. ADAM ser etter henne.</p>	Mørk stryketone
44	<p><u>TC: 1:23:50-1:23:59</u> BETTY og RITA hastar inn i ein ventande taxi.</p>	=
45	<p><u>TC: 1:23:59-1:24:05</u> Crossfade til handhalde, undervinkla kamerakøyring langs palmeallé.</p>	=
46	<p><u>TC: 1:24:05-1:24:47</u> Crossfade til BETTY og RITA, som sit i baksetet av ein bil. RITA</p>	=

	<p>blir plutsleg redd, og legg seg ned i setet. Ho seier "Don't stop!" til sjåføren, og peikar på ein parkert bil med to menn (jf. nr. 38). BETTY: "Keep going. Go around the back!" Bilen med BETTY og RITA køyrer forbi den parkerte bilen og svingar av til høgre. Kameronasveip forbi den parkerte bilen med dei to mennene. Ein taxi svingar av til høgre igjen i enden av eit kvartal. Clean exit.</p>	
47	<p><u>TC: 1:24:47-1:30:51</u></p> <p>BETTY og RITA går ut av ein taxi, forbi nokre garasjar og gjennom ein bogeforma portal. Dei stansar framføre eit namnekart, og les seg fram til at Selwyn held til i leilighet nummer 12. Dei går vidare langs ein hellelagt sti med grønne planter langs både sider. Klipp til handhalde bilete av dresskledd mann med solbriller som avdekkast bak ein mur. RITA riv med seg BETTY ned på huk bak plantene. BETTY reiser seg sakte opp og kikkar over lauvdekket. Klipp til handhalde bilete av den dresskledde mannen, som ser rett inn i kamera. BETTY set seg ned på huk igjen. BETTY og RITA reiser seg ilag, og ser den dresskledde mannen kome berande på ein koffert. Ei raudhåra kvinne kjem gåande like bak. Han set frå seg kofferten og fører henne over mot ein parkert bil med ope bagasjerom. BETTY smiler og snur seg mot RITA. Ho tek henne i handa, og byrjar å gå vidare. Klipp til planteklede husveggar. Klipp til BETTY og RITA som går, halvt løynd av plantevekstar. Klipp til to par føter som går over hellelagt grunn. BETTY og RITA stansar opp framføre eit kvitt murhus med skiltet "12" hengande til venstre for inngangspartiet. BETTY går opp til skiltet for å banke på. RITA ber henne om å la vera, men BETTY bankar likevel. Ingen opnar. BETTY går tilbake til RITA, som pustar letta ut og seier "Nobody's home." Døra går opp, og WOMAN IN #12, ei mørkhåra kvinne på same alder som BETTY og RITA, kjem ut på trappa. Ho fortel at DIANE har bytta leilighet med henne, og at ho no bur i leilighet nr. 17. WOMAN IN #12 fortel vidare at DIANE ikkje har vore heime dei siste dagane, og at ho vil slå følge med BETTY og RITA for å hente nokre av sakene hennar som står att i Diane sin leilighet. WOMAN IN #12 går bort til BETTY og RITA, men i det same ringer telefonen inne i leiligheten hennar. Ho går inn for å svare på oppringinga, og ber BETTY og RITA gå i førevegen. BETTY og RITA byrjar å gå, og BETTY seier til RITA: "Guess you're not Diane Selwyn." RITA svarar: "Guess I'm not." Dei kjem fram til leilighet nr. 17, og BETTY går rett bort og bankar på døra. Ingen opnar. BETTY går rundt hushjørnet og finn eit ulåst vindauge. RITA hjelper henne motvillig inn det opne vindauget og går tilbake til inngangspartiet. BETTY opnar døra for RITA frå innsida. Ho held seg for munnen og nasa. RITA går inn, og let att døra etter seg.</p>	=
48	<p><u>TC: 1:30:51-1:32:32</u></p> <p>BETTY og RITA står på innsida av ein mørk leilighet. Dei held seg for nasene. Klipp til WOMAN IN #12, som låser seg ut av leiligheten sin og byrjar å gå den same vegen som BETTY og RITA. Klipp tilbake til BETTY og RITA, som går gjennom leiligheten og inn på eit soverom, der dei finn eit fosterstilt lik av ei kvinne i ei seng. Nokon bankar på døra (off screen). RITA skrik, BETTY legg ei hand</p>	<p>=</p> <p>Disharmonisk sjokk.</p>

	over munnen hennar. Ny banking. BETTY og RITA ser på liket. Klipp til WOMAN IN #12 som går vekk frå leilighet nr. 17, medan ho stadig ser seg tilbake. Klipp til leilighet nr. 17 sitt inngangsparti. RITA kjem springande ut døra, rett mot kamera, med BETTY hakk i hel. Ho stansar opp i MCU, og det leggjast på strobe-effekt. BETTY kjem opp på sida av henne og legg hendene på skuldrene hennar.	
49	<u>TC: 1:32:32-1:33:20</u> Crossfade til RITA, som klipper håret sitt over ein grøn vask. BETTY tek saksa ut av hendene hennar og legg henne vekk, over ei blå pocketbok ("Tout Paris"). RITA gret. BETTY stryk henne over håret og seier "I know what you have to do. Let me do it."	Lågfrekvente disharmoniar.
50	<u>TC: 1:33:20-1:33:46</u> Kamera sveipar over kosmetiske artiklar, eit par parykkar og ein hårfønar, for så å stanse opp ved ein spegel og speglbiletet av BETTY og RITA. RITA har kort, blondt hår. BETTY smiler og seier "You look like someone else."	
51	<u>TC: 1:33:46-1:37:45</u> Crossfade til BETTY, som ligg i ei seng i eit mørklagt rom. RITA, iført eit badehandklede frå armholene og ned, kjem inn for å seie god natt. BETTY seier at ho ikkje treng gå rundt med parykk inne i huset. Ho seier også at RITA ikkje treng å sova på sofaen, men at ho kan liggje i senga ilag med henne. RITA tek av seg parykken og går bort til senga, der ho let handkledet falle. Ho er naken under. RITA legg seg oppi senga og kysser BETTY god natt. BETTY besvarer kysset, og RITA kler BETTY naken, medan dei kysser vidare. BETTY spør "Have you ever done this before?" RITA svarer "I don't know. Have you?" Dei kysser vidare. BETTY grip tak i brystene til RITA og seier "I want to with you." Dei kysser vidare, og BETTY stønnar "I'm in love with you."	Tema.
52	<u>TC: 1:37:45-1:39:21</u> BETTY og RITA søv saman, med hendene vikla inn i kvarandre. RITA kviskrar "Silencio" tre gonger, og seier "No hay banda". Ho opnar augo og seier "Pas d'orchestra". Så byrjar ho å repetere det ho har sagt i eit mykje høgare volumleie, alt medan ho stirrer engsteleg rett framføre seg. BETTY vaknar, lener seg over RITA og seier "It's okay." RITA svarar "No. It's not okay. Go with me somewhere." BETTY: "It's two o'clock in the morning." RITA snur seg mot BETTY og seier "Go with me somewhere." BETTY: "Sure. Now?" RITA: "Right now."	Tema avsluttast. Lågfrekvente disharmoniar.
53	<u>TC: 1:39:21-1:40:12</u> BETTY og RITA står ute på gata. Det er natt. Dei praiar ein taxi. Biletet går ut av fokus og byrjar å riste. Crossfade til taxien som køyrer langs ein veg omkransa av høge, slanke gateljos. Klipp til BETTY og RITA i eit bilbaksete. Vekselsklipp til bilete av gatelandskap som passerast i stor fart.	Durelydar.
54	<u>TC: 1:40:12-1:40:33</u> Taxien stansar opp framføre eit svakt opplyst inngangsparti til eit grått bygg i ei mørk gate. Vinden virvlar opp søppel i forgrunnen. BETTY og RITA går ut av taxien og inn gjennom inngangspartiet. Taxien køyrer vekk. Kamera køyrer inn mot inngangspartiet i ei rask,	=

	handhalde rørsle. Over døra heng det eit skilt med blå, lysande bokstavar: "Silencio".	
55	<p><u>TC: 1:40:33-1:48:00</u></p> <p>Kamera tiltar ned mot eit sceneforheng. BETTY og RITA kjem inn på toppen av eit amfi. Nokre få publikummararar sit langs stolradene og stirrer rett framføre seg. Idet BETTY og RITA skal til setje seg, ropar THE MAGICIAN, ein mørkkledd mann med taktstokk og skjegg, nede frå scenekanten "No hay banda! There is no band. Il n'ya pas d'orchestra. This is all a tape recording. No hay banda, and yet we hear a band. If we want to hear a clarinet: Listen!" THE MAGICIAN held seg bak øyret, og ein klarinett spelar opp (off screen). BETTY og RITA har sett seg ned. Dei held kvarandre i hendene. THE MAGICIAN annonserer ei trombone på spansk, og ei trombone spelar opp (off screen). THE MAGICIAN kastar frå seg taktstokken, og annonserer ein trompet med sordin. Sceneteppet går til sides, og ein eldre, gråhåra mann i kvit dress kjem fram spelande på ein trompet med sordin. Idet han når fram til mikrofonen ytst på scenekanten, tek han trompeten frå munnen. Lyden av trompetspelet vedvarer nokre få sekundar før det tek slutt. THE MAGICIAN: "It's all recorded." den gråhåra mannen bles inn i trompeten, og lyden av ein trompet kling synkront med. THE MAGICIAN: "No hay banda! It's all a tape." Han skyt ut armane til høgre og venstre, og trompetlyden kling synkront med rørsle hans. THE MAGICIAN: "Il n'ya pas d'orchestra. It is an illusion." THE BLUE HAIREDD LADY, ei rank kvinne med blå parykk og kvitpudra hud, observerer førestillinga frå eit galleri oppe til høgre for scena. THE MAGICIAN ropar "Listen!", og slår ut med armane. Lokalet fyllast av blå lynglimt og lyden av torden. BETTY byrjar å skjelve kraftig. RITA held om henne. Tordninga opphøyrer, og BETTY sluttar å skjelve. THE MAGICIAN krøker seg saman med eit djevelsk smil om leppene, og forsvinn plutseleg frå biletet, samstundes som det siv røyk opp frå scenekanten og dei blå lysglimta med tordenakkompagnementet kjem tilbake. Tordninga opphøyrer på ny. COOKIE, iført raud dress, kjem fram på scenekanten og seier inn i mikrofonen (på spansk) at Club Silencio presenterer REBEKAH DEL RIO, som skal framføre Los Angeles sin klagesong. COOKIE forlet scena, og REBEKAH kjem inn same veg. Ho dunkar i mikrofonen, og byrjar å synge "Llorando" med stor innlevnad. BETTY og RITA gret. Brått sluttar REBEKAH å synge. Ho segnar om på golvet, men lyden av songen vedvarer. COOKIE og ein yngre medhjelpar kjem fram frå sceneteppet, og ber henne medvitslaus av scena. BETTY tørker tårene, og opnar veska si. Der finn ho ein blå boks. Songen til Rebekah dimmast ned. BETTY løfter opp boksen. Ho og RITA ser på han.</p>	Tema spelar opp.
56	<p><u>TC: 1:48:00-1:50:29</u></p> <p>BETTY ber den blå boksen mellom hendene, og går saman med RITA gjennom porten, inn i Ruth sin leilighet, til soveromet. Der legg ho boksen frå seg på senga. RITA løfter ned hatteøskja frå garderoreskåpet. Ho tek opp veska si og ropar på BETTY, som har forsvunne frå romet. RITA spør "Kvar er du?" på spansk, legg frå seg</p>	Lågfrekvente

	veska på senga, og leitar etter BETTY i gangen. Ho returnerer til senga, opnar veska, og finn ein blå nøkkel som passar til eit nøkkelhol i den blå boksen. RITA vrir om nøkkelen, og opnar boksen. Kamera køyrer inn mot den opna boksen, og går i svart.	disharmoniar.
57	<u>TC: 1:50:29-1:51:21</u> Den blå boksen fell ned på teppet i Ruth sitt soverom. Kamera tiltar opp mot veggen. RUTH kjem inn i romet, som er tomt. Den blå boksen er også borte. RUTH kikkar seg rundt, før ho går ut av romet. Fade out.	
58	<u>TC: 1:51:21-1:51:50</u> Ei sekundlang kamerakøyning inn mot eit vindauge i eit mørklagt rom. Crossfade til veggen på Ruth sitt soverom. Crossfade til framhald av kamerakøyninga gjennom det mørklagte romet. Kamera stoppar opp ved ei fråvend, fosterstilt kvinne i svart kjole på ei seng. THE COWBOY står smilande i ei dørøpning og seier "Hey pretty girl. Time to wake up." Fade out. Fade in til bilete av den same kvinna. Huden hennar har byrja å gå i oppløysing. Klipp til THE COWBOY i dørøpninga, som stenger døra framføre seg med ei alvorleg mine. Fade out. Lyd av dør som går i smekk.	Lågfrekvente disharmoniar.
59	<u>TC: 1:51:50-1:58:00</u> Mørk skjerm. Lyd av banking på dør. Fade in til bilete av fråvend, fosterstilt DIANE SELWYN (med same utsjånad som BETTY ELMS) i grå kjole på ei seng. Ho vaknar opp, tek på seg ei grå morgonkåpe, og ser ut ei kikkelluke før ho opnar døra for WOMAN IN #12, som seier ho har kome for å hente lampa og tallerkane som tilhøyrer henne. DIANE nøler. WOMAN IN #12: "Come on, Diane. It's been three weeks." DIANE sukkar. Ho peikar på ei kasse inne i leiligheten, og seier at sakene ligg i den. WOMAN IN #12 går bort til kassa. Ho løfter henne opp, og byrjar å gå tilbake mot utgangsdøra. På vegen bort dit ser ho eit bord der det står eit flygelforma aksebeger, som ho hevdar er hennar. Ho går bort til bordet og plukkar det med seg. Kamera zoomar inn mot bordet, og fangar inn ein blå nøkkel. DIANE står ved døra og ivrar etter at WOMAN IN #12 skal reise. WOMAN IN #12 ser seg nøye ikring for å vera sikker på at ho har fått med seg alle egedelane sine, før ho går mot dørutgangen. Idet ho trør over dørterskelen, snur ho seg og seier "By the way, those two detectives came by again looking for you." DIANE let att døra og går bort til kjøkenbenken. Ho blir ståande framoverbøyd ei stund, før ho snur seg mot venstre, smiler med tårer i augo, og utbryt "Camilla!" Klipp til bilete av ei smilande CAMILLA RHODES (med same utsjånad som RITA). Klipp tilbake til DIANE, som seier "You've come back!" Gledesmina i andletet hennar går over i gråt. Klipp tilbake til utsnittet som ramma inn CAMILLA, men som denne gongen rammar inn DIANE. Ho set på kaffitraktaren. Kamera køyrer ut frå kaffien som kokar. DIANE fyller kaffi i ein kopp. Klipp til kamerakøyning bak DIANE, som går gjennom leiligheten i den grå morgonkåpa. DIANE går til venstre. Kamera køyrer vidare rett fram, og over ryggen på ein sofa, der CAMILLA ligg naken. DIANE, kun iført ein dongerishorts, hoppar opp i sofaen, og set frå seg eit brennevinsglas på bordet, like ved eit flygelforma askebeger. DIANE	El-gitarparti.

	byrjar å kysse CAMILLA, som fyrst seier "You drive me wild", men så "We shouldn't be doing this anymore." DIANE: "Don't say that. Don't ever say that!" DIANE fører handa si ned mot underlivet til CAMILLA, som skyv henne frå seg og seier "Stop it! Diane! Stop! I've tried to tell you this before." DIANE reiser seg opp og seier "It's him, isn't it?"	
60	<u>TC: 1:58:00-2:00:04</u> Bilete av studiokulissar. DIANE, iført sekstitalsinspirert kjole og frisyre, kjem inn i biletramma frå venstre. Klipp til ADAM, som står ved ein sekstitalsliknande cabriolet og instruerer ein mannleg skodespelar. I passasjerasetet på cabrioleten sit CAMILLA. I bakgrunnen romsterer filmcrew og skodespelarar. ADAM set seg inn i cabrioleten for å vise den mannlege skodespelaren kva det er han er ute etter. Han ber om at settet blir rydda for folk. CAMILLA spør om DIANE kan bli verande. ADAM svarar at det er i orden. Han held fram med å instruere, og viser den mannlege skodespelaren korleis han skal bøyge seg fram og kysse CAMILLA. ADAM og CAMILLA kysser. CU av DIANE med tårer i augo. ADAM og CAMILLA kysser vidare. CAMILLA flirer, og kastar eit kort blikk rett i kamera. ADAM ropar "Kill the lights!" Ljoset dempast, og ADAM og CAMILLA kysser vidare. Klipp til DIANE. Fade out.	El-gitarparti.
61	<u>TC: 2:00:04-2:00:18</u> Svart skjerm. CAMILLA: "Don't be mad!" Klipp til bilete av DIANE, som står og sperrar dørøpninga til leiligheten sin for CAMILLA. Dei kranglar. DIANE slenger att døra, og stenger CAMILLA ute.	
62	<u>TC: 2:00:18-2:02:45</u> Kamera sveipar over leiligheten til Diane, og avdekker DIANE, iført dongeribukse og grå singlet, som gråtande sit og masturberer i sofaen. Korte, spreidde innklipp til bilete av ein steinmur, som vekslar mellom å vera <i>ute</i> av fokus og <i>i</i> fokus. DIANE kvekk til av at det ringer i ein telefon (off screen). Ringelyden vedvarer. Kamera tiltar ned langs ein vegg og endar opp ved ein telefon, til venstre for eit velfyllt askebeger og ei lampe med raud lampeskjerm. Klipp til vidare utsnitt. DIANE, iført svart selskapskjole, kjem fram i venstre biletkant. Ho går sakte fram mot telefonen, som koplår inn telefonsvararen. Etter pipetonen lyd CAMILLA si røyst i andre enden av lina: "Diane?" DIANE plukkar opp røret. CAMILLA seier at bilen ventar, og at det betyr mykje for henne at DIANE kjem. Ho oppgjev adressa "6980 Mulholland Drive". DIANE seier "Mulholland Drive", og legg på. Fade out.	Milde drønn.
63	<u>TC: 2:02:45-2:06:53</u> Fade in til ustø kamerakøyring inn mot skilt pålydande "Mulholland Dr.". Skiltet er omgjeve av mørker, men blir lyst opp av blinkande ljosglimt. Fade out. Fade in til limousin som køyrer gjennom natta langs ein bratt, aude veg. Klipp til DIANE, som sit i baksetet på ein bil. Limousinen stoppar. DIANE til sjåføren: "What're you doing? We don't stop here!" Sjåføren snur seg og seier "A surprise." Døra på Diane si side opnast. CAMILLA kjem gåande gjennom skogen ned mot bilen. Ho tek med seg DIANE, og leier henne tilbake inn i	Tema.

	<p>skogen langs stien ho kom gåande frå. Stien endar opp ved bassenget utanfor ADAM sin villa, der det myldrar av festdeltakarar. ADAM kjem DIANE og CAMILLA i møte, byr dei kvar sin drink, ønskjer DIANE velkomen, for så å skåle med CAMILLA, medan han seier "Here's for love." CAMILLA snur seg mot DIANE, som hevar glaset sitt til skål og seier "Here's for love." Dei skåler. I det same kjem COCO dei gåande i møte. ADAM nøler ei lita stund, før han introduserer henne for DIANE som mora si. COCO seier "Let's eat. I'm starving!" CAMILLA vender seg mot DIANE, som seier "I'm sorry I was late." ADAM og CAMILLA trekker inn i villaen. COCO følgjer etter. DIANE kjem til sist.</p>	<p>Tema avløysast av jazzmusikk.</p>
64	<p><u>TC: 2:06:53-2:10:30</u></p> <p>Ufokusert bilete. DIANE: "I'm from Deep River, Ontario. A small town." COCO: "So you're rollin' in here from Canada?" Biletet kjem i fokus. DIANE og COCO sit rett ovanfor kvarandre ved eit dekt langbord. DIANE: "I've always wanted to come here. I won this jitterbug contest. That sort of lead to acting." DIANE fortel vidare at ho arva nokre pengar av den avdøde tanta si, som jobba med film i Hollywood, og at ho møtte CAMILLA under innspelinga av <i>The Sylvia North Story</i>. Bordkavaleren til Diane bryt inn og seier "Camilla was great in that!" CAMILLA seier noko på spansk og inntar ei klandrande mine. ADAM smiler, trekker på skuldrene, og svarar henne på spansk. DIANE: "Yeah. I wanted the lead so bad. Anyway, Camilla got the part. The director..." Diane sin bordkavalier: "Bob Brooker?" DIANE: "Yes. He didn't think so much of me. Anyway, that's when we became friends. She helped me with getting some parts in some of her films." COCO nikkar, og seier "I see", og klappar DIANE på handa. Klipp til bilete av ADAM og CAMILLA, som smiler side ved side. Crossfade til ufokusert, ristande bilete. Crossfade til kaffikopp som løftast og drikkast av DIANE. ADAM: "So I got the pool, and she got the pool man. I couldn't believe it. I wanted to buy that judge a Rolls Royce." ADAM og CAMILLA ler. DIANE ser seg rundt. Klipp til bilete av VINCENZO, som sit ved eit anna bord i lokalet. CAMILLA RHODES(II) kjem bort til CAMILLA og kviskrar noko i øyret hennar. Dei kysser, før ho går frå bordet igjen og forsvinn innover i lokalet. THE COWBOY passerer biletamma hastig heilt i bakgrunnen av bordseta. DIANE har tårer i augo. ADAM slår i glaset sitt. Han spør CAMILLA om ho vil fortelje det. Ho svarar at han kan gjera det. ADAM: "Camilla and I..." DIANE gret. ADAM og CAMILLA ler. ADAM: "...are going to be..." ADAM og CAMILLA ler og byrjar å kysse kvarandre. DIANE byrjar å skjelve, og vrir seg brått mot høgre. Lyd av servise som fell i golvet (off screen).</p>	<p>El-gitarparti.</p>
65	<p><u>TC: 2:10:30-2:12:15</u></p> <p>DIANE, ved eit bord på "Winkie's", vrir seg brått mot høgre. JOE sit rett ovanfor henne. Klipp til serveringsdame som plukkar opp bitar av knust servise frå golvet. Ho orsakar seg, og skjenkar kaffi til DIANE. Namneskiltet på skjortebrystet hennar viser "Betty". DIANE dreg fram eit svart/kvitt fotografi av CAMILLA, skyv det over til JOE, og</p>	

	seier "This is the girl." JOE spør henne om ho har pengane. DIANE opnar veska si, som er full av pengesetlar, og viser setlane til JOE. JOE spør om DIANE er sikker på om ho vil dette. DIANE svarar "More than anything in this world." JOE dreg fram ein blå nøkkel, og seier "When it's finished, you'll find this where I told you." DAN står borte ved disken. Han ser bort mot DIANE. DIANE spør JOE kva nøkkelen opnar. JOE byrjar å le.	
66	<u>TC: 2:12:15-2:13:15</u> Låtten til Joe kling med under crossfaden til bilete av bakgarden til "Winkie's". Det er mørkt. Kamera køyrer langsamt innover i bakgarden, og avdekkar til slutt mannen frå Dan sin draum, som sit med ein blå boks mellom hendene. Mannen puttar boksen oppi ein papirpose, og slepp posen i bakken. Miniatyrutgåver av IRENE og mannen hennar kjem gåande ut av posen i spastiske rørsler, medan dei ler ein opp-pitcha lått.	Lågfrekvente disharmoniar.
67	<u>TC: 2:13:15-2:15:02</u> Ein blå nøkkel ligg på bordet i Diane sin leilighet. DIANE sit i sofaen. Ho er mørk under augo. Det bankar på døra (off screen). Miniatyrutgåvene av IRENE og mannen hennar krabbar inn under dørsprekken, medan dei ler den opp-pitcha låten sin. DIANE reiser seg opp og byrjar å skrike, medan heile romet fyllast av blå ljosglimt. IRENE og mannen hennar, i normal storleik, følgjer etter henne gjennom leiligheten. DIANE fell til slutt oppi senga på soveromet. Ho dreg ut ein pistol av nattbordsskuffen og skyt seg sjølv i hovudet.	=
68	<u>TC: 2:15:02-2:15:20</u> DIANE ligg død i senga si. Romet fyllast av røyk og blå ljosglimt.	=
69	<u>TC: 2:15:20-2:15:30</u> Crossfade til mannen i Dan sin draum. Frå TC: 2:15:23 leggjast dette biletet i layering med eit bilete av sceneteppet og mikrofonen i Club Silencio.	=
70	<u>TC: 2:15:30-2:16:07</u> Crossfade til overeksponert bilete av BETTY og RITA (med blond parykk) som smiler, i layering med bilete av bylandskap "by night".	Tema.
71	<u>TC: 2:16:07-2:16:34</u> Crossfade til scena på Club Silencio, som oversvøymast av blå ljosglimt. Ljosglimta opphøyrer. Klipp til MCU av THE BLUE HAired LADY, som kviskrar "Silencio". Fade out.	Mellomfrekvent tone.
72	<u>TC: 2:16:34-2:20:36</u> Rulletekst.	Disharmoniar.

VEDLEGG B

KARAKTERGALLERI, MULHOLLAND DRIVE



1. Betty



2. Rita



3. Adam



4. Mannen frå Dan sin draum



5. Diane



6. Camilla og Camilla (II)